JACQUES MESNIL

L'ART AU NORD ET AU SUD DES ALPES À L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

: : ÉTUDES COMPARATIVES : :

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
16, PLACE DU MUSÉE BRUXELLES | 5, RUE DANTE PARIS
MCMXI

L'ART AU NORD ET AU SUD DES ALPES
A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE
ÉTUDES COMPARATIVES

JACQUES MESNIL

L'ART AU NORD ET AU SUD DES ALPES À L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

: : ETUDES COMPARATIVES : :

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie
16, PLACE DU MUSÉE
BRUXELLES
5, RUE DANTE
PARIS
MCMXI



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

PRÉFACE

Les études réunies en ce volume développent sous différents aspects une seule et même question : quelles sont les causes profondes qui amenèrent du XVe au XVIe siècle un changement radical dans les rapports entre l'art italien et l'art des contrées au nord des Alpes, dont la peinture flamande était à cette époque la manifestation la plus originale ? Des deux foyers les plus intenses de production artistique, la Flandre et la Toscane, ce fut le premier qui eut le plus grand pouvoir de rayonnement pendant le XVe siècle. Son influence se fit sentir dans tous les pays situés au nord des Alpes, au point de donner aux arts de ces différents pays un certain air de parenté, qui les rapproche les uns des autres et les différencie en même temps de l'art italien. Elle s'exerça même en Italie, surtout dans la partie septentrionale, alors que l'influence italienne débordait à peine les Alpes.

Un brusque revirement se produisit dans les dernières années du XVe siècle et au commencement du XVIe : l'art de la Renaissance, tel qu'il s'était élaboré en Italie depuis cent ans, se répandit rapidement au dehors, imposant partout ses œuvres, ses principes, son style. En très peu de temps, la conquête artistique de l'Europe fut accomplie, favorisée par les invasions étrangères dans la péninsule, et les artistes du Nord, renonçant à toutes leurs traditions, souvent même à toutes leurs qualités natives, vinrent chercher des enseignements dans « la terre classique des arts ».

Quel est le pourquoi de ce revirement, quelles sont les raisons artistiques de cet engouement ressenti spontanément par les artistes ? C'est là ce qu'il importe d'élucider.

Cette question, on le sent bien, dépasse de beaucoup les limites de l'histoire de l'art telle qu'on la conçoit ordinairement aujourd'hui, qui s'efforce surtout

d'établir le catalogue des œuvres de chaque artiste, de ranger ces œuvres chronologiquement et de rechercher les filiations d'école. Elle intéresse non seulement l'historien et l'archéologue, mais tous ceux pour qui l'art répond à un besoin vital et qui cherchent dans l'étude du passé le moyen de mieux comprendre les œuvres, ou de rendre plus profond et plus sûr leur sentiment artistique même.

Je ne me dissimule ni l'étendue ni la complexité du problème. Aussi n'ai-je point la prétention de l'avoir exposé tout entier dans les pages qui suivent, où j'ai essayé, avec toute la concision possible, d'indiquer la solution des points essentiels.

Paris, mars 1910.



Le mois de Janvier
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)

I

LES HEURES DU DUC DE BERRY A CHANTILLY

Quelle était la situation artistique en Europe au début du XVe siècle au moment où se formaient les deux grands courants qui devaient prédominer concurremment pendant près de cent années ? On le verra dans cette étude préliminaire, où j'analyse une œuvre des plus caractéristiques de l'époque.

* * *

Depuis la destruction des célèbres « Heures de Turin » qui périrent dans l'incendie de la Bibliothèque de cette ville, le plus remarquable des manuscrits enluminés de la première moitié du xve siècle qui nous restent, est assurément le livre d'Heures connu sous le nom des « Très riches Heures du duc de Berry », conservé au Musée Condé à Chantilly. Heureusement il n'est pas à craindre que ce manuscrit subisse le sort de celui de Turin que l'on peut dire complètement anéanti, car les reproductions qui existent sont si insuffisantes qu'elles ne peuvent nous en donner qu'une idée des plus approximatives (1). Les Heures de Chantilly ne sont guère exposées au danger d'un incendie ; d'autre part elles ont été reproduites par la photographie et M. Paul Durrieu leur a consacré une monographie des plus complètes accompagnée de planches magnifiques dans les dimensions de l'original (2).

(1) *Heures de Turin*, 45 feuillets à peintures, provenant des très belles Heures de Jean de France, duc de Berry, d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre. Paris 1902. On trouve aussi quelques reproductions des pages les plus remarquables dans : P. Durrieu. *Les Débuts des van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, Janvier-février 1903).

(2) *Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*. Paris 1904.

Je n'ai pas l'intention de donner ici une analyse détaillée du manuscrit, ni d'exposer par le menu les documents qui le concernent ou ont trait à ses auteurs. Ce travail a été fait aussi complètement que possible par M. Durrieu, qui a mis principalement à profit les recherches de MM. Delisle (1), de Champeaux et Gauchery (2), et Guiffrey (3). Je me contenterai de résumer rapidement les données de fait avant d'aborder la question que je désire étudier ici : quelle est l'importance historique de ce manuscrit? Que nous révèle-t-il quant à la direction des courants artistiques en Europe à l'époque où il a été fait?

Le manuscrit de Chantilly fut enluminé par Pol de Limbourg et ses frères Jehannequin et Hermand pour Jean de France, duc de Berry. A la mort de celui-ci, advenue le 15 juin 1416, le travail n'était pas terminé. Il ne fut repris que beaucoup plus tard, en 1485, par Jean Colombe, pour le compte du duc de Savoie, Charles Ier. De là deux séries de miniatures de caractères très différents, dont la première seule a un grand intérêt artistique. La date de celle-ci est établie d'une manière certaine, car il existe entre les miniatures qui la composent une unité parfaite et l'on sait par les documents que les frères de Limbourg furent constamment au service du duc de Berry de 1410 à 1416.

Quand on parcourt pour la première fois cette admirable série, quelque chose de déroutant pour l'esprit moderne, habitué à tout catégoriser, se mêle au plaisir esthétique; il est impossible de classer d'emblée cette œuvre dans l'une ou l'autre « école » : tout en offrant beaucoup de traits que l'on retrouve dans la peinture flamande, elle n'appartient pas à l'*école* flamande, telle qu'elle nous apparaît au xve siècle, des van Eyck à Gérard David. On y trouve mainte analogie avec l'art italien, et cependant elle n'est certainement pas italienne. Par endroits des réminiscences gothiques s'y reconnaissent, bien qu'elle soit dans l'ensemble dégagée de la tradition gothique.

(1) *Les Livres d'Heures du duc de Berry. Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, T. XXIX, p. 97, 281, 391, (1884).
(2) *Les Travaux d'Art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*. Paris 1894.
(3) *Inventaires de Jean, duc de Berry*. Paris 1894.



Le mois d'Avril
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)

C'est cependant à l'école flamande que nous inclinerons de prime abord à la rattacher, habitués que nous sommes à considérer la précision dans l'observation des aspects familiers, l'exactitude minutieuse dans le rendu des détails comme des qualités appartenant par excellence à cette école. Il existe d'ailleurs des rapports directs entre cette œuvre et des ouvrages flamands d'époque ultérieure, comme le Bréviaire Grimani, où l'on trouve des motifs empruntés au calendrier du manuscrit de Chantilly et même une copie littérale du groupe principal de la chasse au sanglier qui illustre le mois de décembre ([1]). Mais si l'on considère la technique, les analogies cessent : les étoffes ne font point ici ces plis nombreux aux arrêtes dures, comme taillés dans une matière résistante, que l'on observe chez tous les peintres flamands du xve siècle ; au contraire elles tombent et s'étalent mollement en formant de larges ondulations. Les types ne sont du reste pas davantage flamands : les figures enfantines et douces des femmes rappellent tantôt l'école de Cologne, tantôt la vieille école siennoise. M. Durrieu signale notamment des emprunts faits à deux Calvaires du Musée de Cologne ; l'Eve du Paradis, qui par sa structure générale ressemble à celle des van Eyck, a aussi quelque chose d'allemand dans le visage. Quant à l'influence siennoise, nous verrons qu'elle n'est pas douteuse. Dans ses compositions l'artiste a introduit des costumes et des types orientaux chaque fois que le sujet le permettait, et l'on y trouve aussi des têtes visiblement prises sur le vif, sans parler du portrait bien caractérisé du duc de Berry dans la scène du festin au premier feuillet du calendrier.

Si l'on examine plus attentivement le manuscrit, si on le compare à d'autres, contemporains ou quelque peu antérieurs en date, on y reconnaîtra les traces encore nombreuses d'un style qui règna dans les contrées les plus diverses dans la seconde moitié du xive siècle et au début du xve. Ce style se distingue surtout par le caractère tout particulier des draperies fluentes et enroulées, dont les courbes profondes et régulières, sans équivalent dans la

([1]) Cf. P. Durrieu. *Les très riches Heures du duc de Berry, conservées à Chantilly au Musée Condé, et le Bréviaire Grimani*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1903.

réalité, ont l'allure d'ornements calligraphiques. La barbe et les cheveux des personnages offrent souvent aussi cette même ondulation rythmique; les mains sont allongées, les doigts filiformes, les visages généralement petits, triangulaires, aux traits pincés ; le paysage est conventionnel. C'est précisément là le style que l'on retrouve dans un grand nombre de manuscrits ayant appartenu au duc Jean de Berry (1), tels que les petites Heures de la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. latin 18014), le Livre des femmes nobles de Boccace et le Livre des Merveilles du Monde de la même bibliothèque, les très belles Heures, illustrées par Jacquemart de Hesdin, de la Bibliothèque Royale de Bruxelles et les Heures de Turin elles-mêmes, dans la mesure où elles appartiennent à l'époque du duc. Ce style est aussi celui de la plupart des manuscrits faits pour le roi de France Charles V (2) et celui des manuscrits bohémiens de la même époque ; on le retrouve dans des œuvres françaises comme le Parement de Narbonne (Louvre), dans des œuvres flamandes comme les volets du retable de Dijon peints par Broederlam, dans des manuscrits anglais (3), dans des tableaux de l'école de Cologne ; à Florence même, Lorenzo Monaco en subit l'influence et il persista dans le Nord de l'Italie fort avant dans le xv[e] siècle. On peut dire que ce style est européen. Il a aussi son équivalent en sculpture, dans les ivoires comme dans les statues de pierre.

Les miniatures de Chantilly n'appartiennent plus à ce style, mais elles en dérivent manifestement : c'est ce que montrent la structure et les proportions générales des figures ainsi que la forme des mains et le mouvement des draperies, qui, si elles ne sont plus irréelles, gardent une tendance aux ondulations rythmiques. Ce qui paraît avoir modifié le plus les éléments traditionnels chez les frères de Limbourg, c'est l'étude de la nature : à chaque page on en trouve des traces ; plusieurs châteaux du duc, des monuments de

(1) On en verra des reproductions notamment dans l'ouvrage du Comte de Bastard : *La librairie de Jean, duc de Berry*, (1834) et dans celui de de Champeaux et Gauchery : *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Paris 1894.

(2) Cf. L. Delisle. *Facsimilés de livres, copiés et enluminés pour le roi Charles V*, 1903.

(3) Cf. un Livre d'Heures de la librairie Ashburnham reproduit dans les publications de la *Paleographical Society*, II, 37.



LE MOIS DE MAI
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)



Le mois de Décembre
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)

Paris, le Mont St. Michel, ont été reproduits aussi exactement que le pouvaient faire des artistes qui ne possédaient encore aucune méthode de mise en perspective. Une foule de détails naturels, spécialement dans le calendrier, ont été pris sur le vif : toutes les occupations des champs sont fidèlement rendues et la chasse au sanglier dans le bois de Vincennes est une merveille d'observation : les chiens qui se ruent sur la bête, les branches gisant sur le sol de la clairière, l'aspect de la forêt avec ses gros troncs parallèles et le ton roux des cîmes dépouillées par l'hiver, et, par-dessus, les tours du château s'élevant dans l'azur, tout est admirablement vu et parfaitement mis en page. Les auteurs du Bréviaire Grimani, qui ont reproduit cette composition en la modifiant à peine, n'ont pas créé, malgré une science plus grande, un ensemble aussi harmonieux.

Cette observation attentive de la nature transforme jusqu'aux encadrements et aux lettres ornées : aux modèles invariables que l'on retrouvait d'un manuscrit à l'autre, se substituent des motifs nouveaux, où la fantaisie de l'artiste entremêle des animaux et des fleurs.

Comme je l'ai dit, les types et les costumes orientaux sont très nombreux dans les scènes de la vie du Christ. Ont-ils été étudiés d'après nature ou empruntés à des œuvres de l'Orient ? Leur nombre et leur variété plaideraient plutôt en faveur de cette dernière hypothèse ; d'autre part certaines compositions rappellent par leur aspect général des miniatures indiennes ou persanes, ressemblance qui a frappé M. Durrieu à la vue de la Rencontre des Rois-Mages. (1) Mais pour résoudre la question il faudrait pouvoir confronter un grand nombre de manuscrits orientaux remontant au moins à cette époque.

Il est plus aisé de déterminer avec précision dans quelles proportions s'est exercée l'influence italienne. Depuis longtemps l'analogie entre la Puri-

(1) La figure équestre d'un des trois Mages (à gauche de la composition) est directement empruntée à une médaille de la fin du XIVe siècle représentant l'empereur Constantin, médaille dont le duc de Berry possédait un exemplaire. — Dans l'*Adoration des Mages*, qui fait face dans le manuscrit à cette miniature, on remarquera que l'un des rois s'est jeté à terre et baise le sol en signe de vénération à la manière orientale.

fication de la Vierge dans le manuscrit et la fresque de Taddeo Gaddi, représentant la Présentation de la Vierge au Temple, dans la chapelle Baroncelli à l'église Santa Croce de Florence (1), a frappé tous les observateurs : dans ses traits essentiels la composition est la même de part et d'autre ; les rapports entre les parties ont été quelque peu modifiés dans le manuscrit, à cause des changements nécessités par la forme de l'espace disponible, ici plus haut que large, tandis qu'il est plus large que haut sur le mur. A part des détails sans importance l'architecture du temple, le dessin de l'escalier (2), l'ordonnance des personnages principaux sont identiques. Le miniaturiste a même suivi son modèle à la lettre, sans avoir égard au sujet qu'il traitait : dans la Présentation, la Vierge enfant a été placée en évidence au milieu du grand escalier, une disposition qu'on retrouve dans tout l'art italien de la Renaissance jusqu'à Titien et Tintoret ; appliquée à la Purification cette disposition n'a plus de sens ; elle a pourtant été conservée dans le livre d'Heures, mais la Vierge a été remplacée sur l'escalier par une jeune servante portant le cierge et les oiseaux, substitution malheureuse, qui donne à une figure accessoire le poste le plus en évidence (3). Les trois gamins que l'on voit au pied de l'escalier dans la fresque se retrouvent dans la miniature ; le geste et l'attitude de celui qui pose le pied sur la première marche ont même été copiés littéralement.

C'est là l'emprunt le plus direct fait à l'art italien, mais son influence n'est pas moins visible en d'autres endroits. Plusieurs des scènes de la Passion rappellent les compositions de même sujet du petit autel portatif peint par Simone Martini, dont les fragments se trouvent aux Musées d'Anvers, de Paris et de Berlin (4). Et en général le coloris des miniatures a quelque chose des

(1) Les fresques de la chapelle Baroncelli furent exécutées de 1332 à 1338.

(2) Un restaurateur imbécile a modifié dans la fresque la direction de quelques-unes des marches ; mais le repeint est si grossier qu'il saute aux yeux.

(3) Il est incroyable que M. Durrieu voie là un motif de douter que ce soit la fresque de Gaddi qui ait servi de modèle au miniaturiste, alors que c'en est au contraire une preuve décisive. L'imitation est du reste on ne peut plus flagrante.

(4) Cet autel a probablement été peint à Avignon durant le long séjour que le peintre siennois fit dans cette ville. Cf. Schubring. *Ein Passion-Altärchen des Simone Martini aus Avignon*, dans *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, XXIII, 141. L'auteur le croit contemporain du petit tableau signé, daté de 1342, qui se trouve à Liverpool.



La Rencontre des Rois Mages
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)



L'Adoration des Mages
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)

tonalités claires et vives, juxtaposées comme les pierres des mosaïques, qui sont propres à l'école siennoise. Quant aux architectures, lorsqu'elles ne reproduisent pas quelque monument français ou qu'elles n'appartiennent pas à ce gothique de fantaisie qui n'était spécial à aucune région, elles offrent un mélange d'éléments empruntés au Nord et au Midi, et l'on y voit, parmi les maisons à pignon sur rue, se dresser les fins campaniles aux fenêtres géminées et les hautes tours carrées des villes italiennes.

La critique a discerné également dans le manuscrit quelques rapports avec des œuvres antiques : c'est ainsi que certaines figures nues, comme Adam dans le Paradis, Lazare ressuscité par le Christ, seraient inspirées de statues grecques ou romaines ; mais ces analogies, du reste fort rares, pourraient encore être révoquées en doute.

En résumé les éléments artistiques constitutifs de l'œuvre de Pol de Limbourg et de ses frères peuvent se définir ainsi : un fond traditionnel modifié profondément par l'étude de la nature et subsidiairement par des influences orientales et italiennes.

* * *

La fin du xive siècle et le commencement du xve est dans toute l'Europe une époque de fermentation artistique. Point de grands courants entraînant tous les efforts dans leur direction, mais des remous s'entrecroisant dans tous les sens, un mouvement continuel d'éléments de toutes sortes qui se pénètrent et se mélangent. Il n'y a plus de frontières : des artistes du Nord vont résider dans le Midi ; le style gothique prédomine en Italie dans la sculpture comme dans l'architecture ; des peintres italiens ont travaillé à Avignon et dans le Sud de la France. Il est souvent difficile de déduire de l'examen d'une œuvre sa contrée d'origine ; les communications de pays à pays sont bien plus nombreuses que nous ne nous l'imaginons aujourd'hui et Paris est un point de réunion des influences les plus diverses.

L'île de France a cessé depuis longtemps d'être le foyer d'une production vraiment originale et active. En Italie après la mort de Giotto il y a une

longue période de latence, durant laquelle aucun effort nouveau n'apparaît. Ailleurs non plus il ne se fait rien de décisif. Le réveil se produit à peu près simultanément au Nord et au Sud des Alpes, et de part et d'autre ce sont des sculpteurs qui en sont les initiateurs : le Hollandais Claus Sluter en Bourgogne dans les dernières années du xive siècle, Ghiberti et Brunelleschi, et un peu plus tard Donatello, à Florence au commencement du xve.

La sculpture ne devait plus produire par la suite d'œuvres capitales, si ce n'est en Italie. Mais deux écoles de peinture, toutes deux originales et puissantes, allaient se développer et se partager durant tout le xve siècle la prédominance artistique en Europe. Ici encore leur apparition est simultanée : Hubert van Eyck mourait en 1426 sans avoir terminé le polyptyque de Gand, Masaccio mourait en 1428, laissant inachevée la décoration de la chapelle Brancacci.

Le manuscrit de Chantilly a été exécuté à la veille de cette éclosion d'art ; sans doute est-il même contemporain des premiers ouvrages des van Eyck, ainsi qu'il résulte du fait que les miniatures des « Heures de Turin », qui ont un rapport si direct avec leurs œuvres, lui sont à peine postérieures. M. Durrieu a établi en effet qu'elles datent probablement des années 1416-1417 et qu'elles ne peuvent en aucun cas avoir été faites après 1425 [1].

Les miniatures des frères de Limbourg font présager une rénovation imminente de la peinture, elles sont même déjà jusqu'à un certain point un témoignage de cette rénovation, elles en indiquent le sens général qui n'est autre que la tendance à l'étude des formes naturelles, au réalisme ; mais elles ne révèlent nullement quel sera le caractère spécifique de l'art des van Eyck, elles ne lui ressemblent pas techniquement parlant, elles n'ont pas non plus sa gravité et elles ont en revanche une forte saveur d'orientalisme et d'italianisme qui lui manque. Elles sont en somme le produit le plus synthétique de la fermentation puissante qui se produisit vers le début du xve siècle, cette époque si extraordinairement féconde en œuvres géniales ; on ne peut les rattacher spécialement à aucune école, elles appartiennent à l'art européen.

(1) P. Durrieu. *Les Débuts des van Eyck. Gazette des Beaux-Arts*, Janvier-février 1903.



Taddeo Gaddi
Présentation de la Vierge au Temple
(Eglise S[ta] Croce, Florence)



Purification de la Vierge
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)

* * *

Il est singulier que M. Durrieu, dans sa notice, après avoir reconnu le caractère international du manuscrit, retourne en quelque sorte sur ses pas et veuille lui donner quand même une patrie. Et cette patrie, chose inattendue, c'est la France. Au cours de son analyse, il énumère avec un soin minutieux les moindres particularités dont on retrouve l'équivalent dans des monuments de l'art français, tandis qu'il s'efforce constamment d'atténuer la portée des ressemblances, même les plus évidentes, avec l'art italien (1). Mais comme ces particularités ne suffisent pas à fournir la preuve, vu qu'elles sont contrebalancées par une foule d'autres qui n'ont point de rapport avec la France, M. Durrieu cherche dans l'allure générale de l'œuvre un argument décisif en faveur de sa thèse. Il trouve que dans les miniatures de Chantilly « le naturalisme est toujours tempéré par les qualités de distinction et de goût exquis qui étaient depuis St. Louis au moins, l'apanage de l'art français. » Et plus loin : « dans le fond c'est toujours le sentiment français, les souvenirs de la douce France qui prédominent ; l'œuvre dans son ensemble est un monument de l'art français, essentiellement français, entendez de cette France de Charles VI, où le comté de Flandre relevait de la couronne aux fleurs de lis... où Paris enfin était pour les artistes du Nord la véritable métropole qui consacrait définitivement leur talent. » Cette annexion pure et simple de la Flandre à la France a été décrétée pour les besoins de la cause, car elle ne correspond pas aux faits. En raisonnant ainsi, on pourrait à aussi juste titre rattacher les van Eyck à l'art français, car même politiquement parlant la Flandre n'appartenait ni plus ni moins à la France au commencement du règne de Charles VII qu'à la fin de celui de Charles VI. En vérité depuis longtemps la Flandre se distinguait nettement de la France, tant par la langue de son peuple que

(1) C'est ainsi que dans la représentation de l'Enfer, il voit dans le geste d'un diable — geste parfaitement banal d'ailleurs — un rapport avec une sculpture de la cathédrale de Bourges qui ne ressemble ni de près ni de loin à la miniature, tandis qu'il révoque en doute la relation évidente entre la Purification de la Vierge du manuscrit et la fresque de Taddeo Gaddi, comme nous l'avons vu plus haut.

par le caractère de son industrie et de son commerce et le puissant développement de ses communes. A quelque point de vue que l'on se place, il est impossible d'assimiler les deux pays, et si pendant la période de floraison de l'art gothique la Flandre a subi l'influence française, elle n'a fait que partager le sort commun à la plupart des pays de l'Europe. Quant à l'époque dont nous nous occupons, aucun d'entre eux n'avait une prédominance artistique assez marquée pour entraîner les autres dans son orbite.

M. Durrieu parle de l'art français comme d'un art ayant des caractères spécifiques qui se sont maintenus à travers les âges, et possédant notamment au plus haut degré des qualités de distinction et de goût. J'avoue qu'il m'est impossible de reconnaître les liens intrinsèques qui rattacheraient à travers les siècles les différentes productions de l'art en France, de découvrir un substratum unique qui constituerait le génie artistique français. Je ne vois pas ce qu'il y a de commun par exemple entre les sculpteurs de Notre-Dame de Paris, Jean Goujon et Rodin, ou entre Nicolas Froment, Watteau et Courbet. La nationalité, en tant que principe d'explication historique, est un concept qui a fait son temps : à l'examiner de près, il apparaît singulièrement artificiel. Il est impossible de se dissimuler la vacuité des tentatives du nationalisme, de quelque genre qu'elles soient, et l'Exposition des Primitifs français, malgré les intentions bruyamment exprimées par certains de ses organisateurs, a démontré clairement qu'il n'a pas existé de la fin du XIVe siècle au commencement du XVIe, une école de peinture française autonome, indépendante des mouvements artistiques des Pays-Bas et de l'Italie, ayant une physionomie à elle, mais seulement quelques personnalités éparses dont une seule vraiment éminente : Jean Fouquet. Il n'y a pas plus *un* art français, qu'il n'y a *un* art flamand ou *un* art italien. Dans certaines contrées, à certaines époques, a lieu une puissante production artistique qui exerce son influence sur les contrées voisines ; le pays qui en est le point de départ donne son nom au mouvement ; ce mouvement peut avoir des analogies notables avec un mouvement advenu dans le même pays à une autre époque, mais peut aussi n'en pas avoir. Les expressions : écoles française,



L'Enfer
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)

flamande, allemande, etc., que nous employons couramment, sont faites surtout pour la commodité de nos classifications et il ne faut point oublier que leur valeur est toute relative.

Pour en revenir à la question qui nous occupe spécialement, le style du manuscrit de Chantilly n'est pas plus français que flamand ou italien. Quant à ses auteurs ils seraient originaires d'une localité appelée alors Lymborch, située près de Maeseyck et qui appartenait à la Gueldre. Selon toute probabilité il y a identité entre Pol de Limbourg et ses frères Jehannequin et Hermant, et Polequin, Jehannequin et Hermant Maluel, Malwel ou Meleuel qui étaient effectivement originaires de la Gueldre et dont les deux premiers étaient de 1402 à 1404 au service de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre ([1]). Un document de 1434, postérieur à la mort de Pol de Limbourg, le dit natif du pays d'Allemagne, ce qui ne contredit pas les données précédentes, vu l'acception assez vague du terme Allemagne à cette époque. Nous ne connaissons pas les premiers ouvrages des frères de Limbourg : la bible entreprise pour Philippe le Hardi n'a pas été identifiée. P. Durrieu voudrait leur attribuer un certain nombre de miniatures, remontant aux premières années du xve siècle, qui illustrent une bible de la Bibliothèque nationale de Paris (ms. franç. 166) ([2]). Ces miniatures appartiennent encore complètement au style à draperies enroulées que j'ai analysé plus haut, et elles ne sont pas en relation évidente avec celles du livre d'Heures de Chantilly. Nous sommes sans nouvelles des trois frères de 1404, date de la mort de Philippe le Hardi, à 1410, époque à laquelle nous les trouvons au service du duc de Berry. Pol est alors le chef de l'atelier. L'un d'eux avait-il entre temps été en Italie ? Le fait n'aurait rien d'étonnant ; nous en avons d'autres exemples, comme celui de ce miniaturiste brugeois, résidant à Paris, Jacques Coene qui se rendit à Milan en 1399 et participa aux travaux

([1]) Cette hypothèse a été émise par de Champeaux et Gauchery dans l'ouvrage cité.
([2]) P. Durrieu. *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français. Le Manuscrit*, Vol. II, 1895.

de la Cathédrale ([1]). Mais cette supposition n'est pas nécessaire : il pouvait avoir pris indirectement connaissance d'œuvres italiennes ; c'est ainsi qu'il existe, au Louvre même, un dessin qui remonte au XIVe siècle et qui reproduit précisément la fresque de Taddeo Gaddi dont le motif a été repris par les frères de Limbourg.

([1]) Cf. P. Durrieu. *Jacques Coene (Les Arts anciens de Flandre*, Vol. II, p. 5). L'A. voudrait lui attribuer un groupe important de miniatures dans lequel l'influence italienne, et particulièrement celle de l'école siennoise, est aussi nettement reconnaissable que dans l'œuvre des frères de Limbourg.



La multiplication des Pains
Miniature des Très riches Heures du Duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)

II

L'INFLUENCE DE LA PEINTURE FLAMANDE EN ITALIE AU XVe SIÈCLE

L'influence énorme que la Renaissance italienne exerça au xvie siècle non seulement sur l'art flamand, mais sur l'art de tous les pays de l'Europe, est universellement connue. Moins notoire est l'action exercée par l'art flamand (1) sur l'art italien aux débuts de la Renaissance. Cette action peut être considérée sous deux aspects différents : d'une part l'art flamand paraît avoir exercé une influence européenne dans la seconde moitié du xive siècle, en contribuant largement à introduire dans l'art gothique l'esprit réaliste, la tendance à individualiser les figures ; il aurait apporté ainsi l'un des principaux éléments de la rénovation artistique qui se produisit à la fin du moyen-âge. C'est là ce que je puis appeler l'influence inconsciente de l'art flamand, influence constatable seulement par l'étude critique des œuvres (2).

(1) Il serait plus exact de parler de l'art néerlandais, en comprenant sous ce terme l'art des provinces correspondant aux Pays-Bas, à la Belgique et au Nord de la France actuels. J'emploierai parfois ce terme et parfois celui d'art flamand, dont l'usage a prévalu parce que ce sont les ateliers flamands qui ont eu au xve siècle la plus grande célébrité et qu'ils ont présenté au plus haut degré les qualités prédominantes des artistes de ces contrées.

(2) Il n'est nullement prouvé d'ailleurs que les Flamands aient eu le monopole de l'esprit réaliste, ni même qu'ils aient joué dans le développement de l'art du Nord à la fin du xive siècle et au début du xve le rôle tout à fait prépondérant que leur attribue Courajod. Les œuvres de cette époque restées en Belgique ne sont pas faites pour confirmer cette thèse (voir l'étude de R. Koechlin : *La Sculpture belge et les influences françaises aux XIVe et XVe siècles*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre-novembre 1903). Mais il faut tenir compte du grand nombre d'œuvres détruites dans ces pays au temps des guerres de religion et ne pas oublier non plus qu'il existe sans doute encore des ouvrages non reconnus d'ateliers belges, notamment en Espagne, ainsi que le prouve une découverte récente

Mais il existe également, et cela en plein xve siècle, une influence néerlandaise en Italie reconnue par les Italiens mêmes : c'est cette influence consciente, qui s'exerça dans le domaine de la peinture, qu'il m'importe de constater ici, car elle constitua une reconnaissance explicite, faite par un peuple déjà parvenu à un très haut degré de développement artistique, d'une certaine supériorité des peintres flamands.

C'est un fait avéré que les tableaux flamands étaient très estimés en Italie au xve siècle et qu'ils étaient particulièrement recherchés des collectionneurs. Le nom de Jean van Eyck était bien connu et fort célébré. Bartolommeo Facio, dans son *de Virus illustribus*, le nomme le premier peintre du siècle (1). Cela en 1456 ! Le même auteur cite bon nombre de tableaux de Jean van Eyck et de Roger van der Weyden qui se trouvaient en Italie à son époque chez de grands princes et de riches amateurs. Les inventaires des collections des Médicis au xve siècle (2) mentionnent également beaucoup d'œuvres flamandes, tant tapisseries et toiles peintes que tableaux. Et les anciens tableaux flamands figurant des Italiens ne sont pas rares (3). Le roi de Naples Alphonse d'Aragon — tout comme son prédécesseur René d'Anjou, — avait une prédilection spéciale pour les œuvres flamandes. L'on peut encore aujourd'hui

d'E. Bertaux (*Le Mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'Art franco-flamand en Navarre. Gazette des Beaux-Arts*, août 1908).

Quoiqu'il en soit deux faits importants sont avérés : c'est tout d'abord qu'un très grand nombre d'artistes venant du Nord travaillèrent à Paris pendant tout le xive siècle et que parmi le petit nombre d'œuvres, qu'on peut leur attribuer avec certitude, il en est de nettement réalistes ; en second lieu que le pas décisif dans la voie du réalisme et le premier effort triomphant de la tendance novatrice ont été faits par un néerlandais, Claus Sluter. Sluter et les maîtres qui travaillèrent autour de lui en Bourgogne eurent-ils une influence sur les initiateurs du mouvement nouveau en Italie, tels Donatello, Ghiberti, Jacopo della Quercia ? Cette question encore obscure mériterait d'être élucidée.

(1) Ce jugement n'était peut-être pas partagé par beaucoup d'Italiens. Il faut noter que Facio était une créature du roi de Naples et qu'il se conformait sans doute aux goûts de son maître.

(2) Publiés incomplètement par E. Muntz.

(3) Tels Arnolfini (par Jean van Eyck à Londres), un Giustiniani (Jean van Eyck, Dresde), un Baroncelli (Florence, Uffizi), le cardinal Niccolò Albergati (Jean van Eyck, Musée de Vienne), etc.

reconnaître à Naples l'influence exercée par ces modèles étrangers sur les peintres de l'école locale. Et le courant d'action néerlandaise s'étendit fort avant dans le Sud, jusqu'en Sicile même, puisque l'on trouve encore à Palerme une très curieuse fresque du xve siècle, représentant le Triomphe de la Mort, qui révèle une forte influence septentrionale, sinon la main d'un artiste du Nord. Antonello da Messina passe pour avoir été apprendre en Flandre le secret de la « peinture à l'huile » telle qu'elle y était pratiquée ; ce n'est sans doute là qu'une légende, mais il n'en est pas moins vrai que les affinités d'Antonio avec les Flamands sont telles, que la critique moderne est restée parfois hésitante devant certains portraits, ne sachant si elle devait les attribuer à Antonello ou à quelque Flamand contemporain comme Memling. La confusion existait du reste déjà au commencement du xvie siècle, où les amateurs n'étaient pas d'accord au sujet de l'auteur du St. Jérôme (conservé aujourd'hui à Londres, à la National Gallery), les uns soutenant que cette œuvre était d'Antonello da Messina, les autres l'attribuant à un Flamand (1).

En 1449-1450 Roger van der Weyden fit un voyage en Italie, sur lequel nous n'avons malheureusement pas de renseignements précis : l'on peut s'imaginer que ce fut un voyage triomphal et que les amateurs italiens apprécièrent hautement les qualités de l'artiste. On sait qu'il peignit un triptyque pour le marquis de Ferrare (probablement perdu aujourd'hui). Un petit tableau de Francfort portant les armes de Florence et représentant la Vierge et quatre saints, les saints Côme et Damien, patrons des Médicis, St. Jean Baptiste et St. Pierre, paraît avoir été peint pour Pierre et Jean de Médicis, peut-être pendant le voyage de Roger en Italie. Celui-ci fut aussi en relation avec la famille Sforza : un triptyque portant les armes des Sforza, conservé au Musée de Bruxelles est l'œuvre d'un de ses élèves (2) et le duc Francesco Sforza envoya Zanetto Bugatto, l'un des peintres qu'il employa le plus, se

(1) Marcantonio Michiel vit ce tableau en 1529 chez Antonio Pasqualino à Venise. Cf. *Notizia d'opere di disegno*, 2e édition, per cura di G. Frizzoni Bologne 1884.

(2) Sur ce triptyque, son auteur, sa date, les personnages qui y sont représentés, voir l'appendice I, à la fin de cette étude.

perfectionner dans l'atelier du maître flamand. Enfin le Musée des Uffizi à Florence possède de van der Weyden une Mise au Tombeau d'une exécution très soignée.

Plus remarquable encore est la faveur que témoigna à Justus van Gent le duc Frédéric d'Urbin, l'une des plus sympathiques figures de la Renaissance italienne, valeureux capitaine, érudit et mécène éclairé tout à la fois. Il y a lieu de croire que ce prince fut homme de goût et amateur intelligent si l'on considère la beauté du palais qu'il se fit bâtir et le zèle qu'il mit à embellir sa ville, à former sa bibliothèque, à accroître ses collections (1). Et l'on peut considérer comme une preuve du mérite d'un artiste et de la réputation dont il jouissait, le fait d'avoir été distingué par le duc. Justus van Gent termina pour lui en 1474 une Cène (maintenant au Musée d'Urbin) ; de plus il peignit 28 portraits d'hommes illustres tant païens que chrétiens pour une salle du palais ducal faite en 1476 (2).

Remarquez ces dates : 1474, 1476. A cette époque la peinture italienne avait produit une foule de chefs d'œuvre. Non seulement Masaccio, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Fra Filippo Lippi avaient accompli leur carrière, laissant partout des traces de leurs créations puissantes et multiformes, mais Andrea del Verrocchio, les Pollaiuoli, Baldovinetti travaillaient, Mantegna avait peint ses fresques des Eremitani à Padoue, et il venait d'achever celles du palais de Mantoue, Piero della Francesca, qui travailla pour le duc Frédéric et fit plus d'une fois son portrait, avait, depuis longtemps déjà, décoré le chœur de San Francesco à Arezzo ; la dernière

(1) Vespasiano da Bisticci, qui avait très bien connu le duc Federigo, affirme qu'il avait des connaissances étendues et profondes en fait d'art. Voir les *Vite di Uomini illustri del secolo XV*.

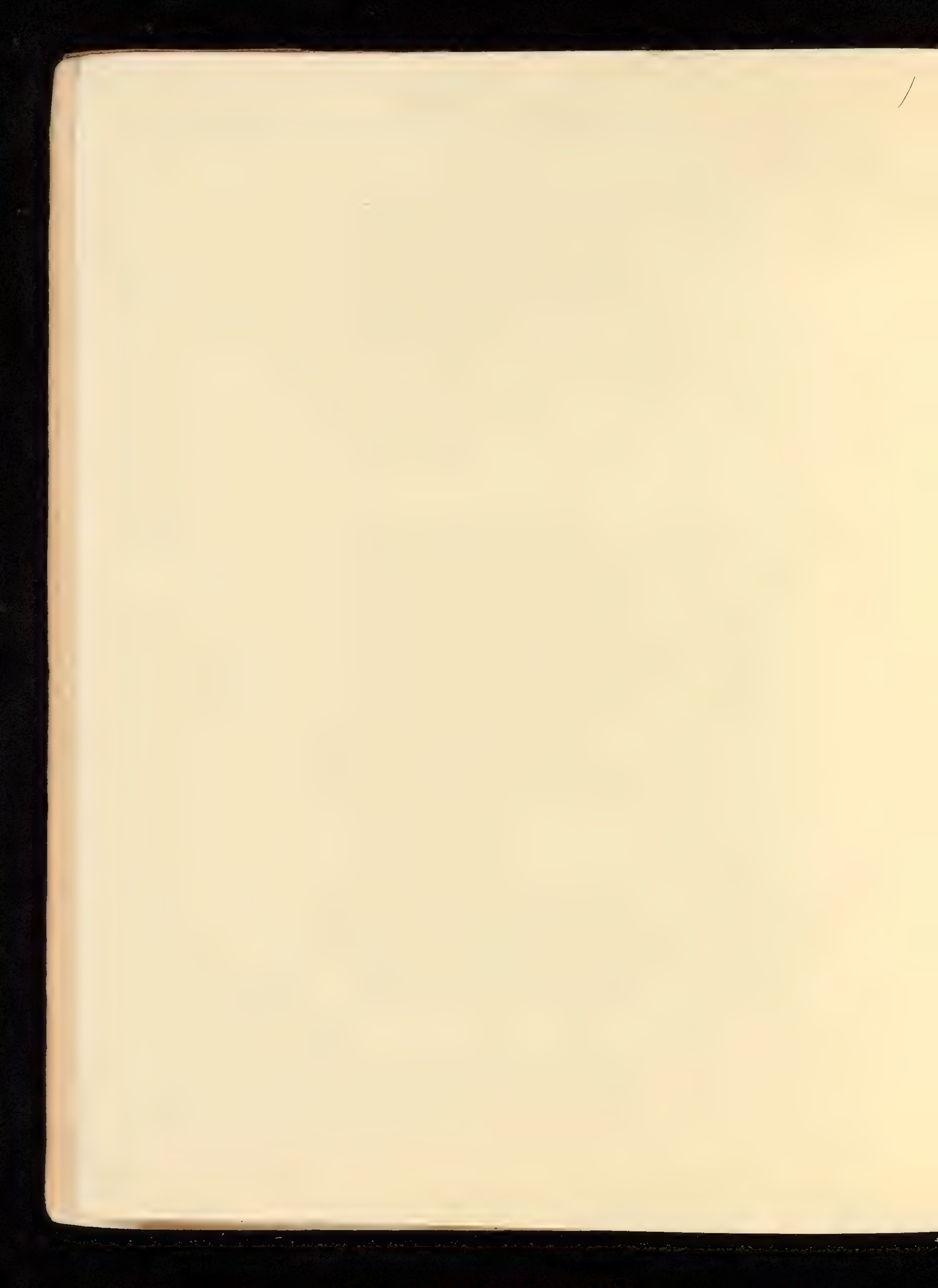
(2) La moitié de ces portraits est maintenant au Louvre ; l'autre moitié à Rome au palais Barberini. Je ne connais que par les photographies ceux du palais Barberini exposés depuis peu au public. L'attribution de ces portraits est aujourd'hui très discutée : on tend à les partager entre Justus van Gent, Melozzo da Forli et Giovanni Santi. L'hypothèse émise par Schmarsow (*Melozzo da Forli*) me paraît encore la plus probable : le peintre flamand aurait peint ces portraits d'après des cartons dessinés par des Italiens, notamment par Melozzo.



Justus van Gent
La Cène
(Musée, Urbino)



Piero della Francesca
Federigo da Montefeltro, duc d'Urbin
(Uffizi, Florence)



génération d'artistes du xv[e] siècle se levait, Botticelli, Ghirlandaio commençaient à se faire connaître, et le suprême artiste du Quattrocento,celui qui devait réaliser ce que ses prédécesseurs avaient entrevu, désiré, rêvé seulement, atteindre le but auquel les efforts de tous avaient tendu, et porter l'art italien à sa perfection, Léonard de Vinci, avait dépassé la vingtaine et se révélait sans doute déjà. Et à ce moment même un Flamand était appelé par un prince éminent, l'un des plus grands amateurs d'art qu'il y eût en Italie, et chargé de travaux importants (1). Ce Flamand exerçait peut-être une influence sur l'un des peintres les plus géniaux de la jeune génération, Melozzo da Forli. Il influençait plus, semble-t-il, les peintres italiens qu'il n'était influencé lui-même.

A cette époque donc l'art flamand était encore capable d'avoir une action sur un art aussi avancé que l'art italien ; au moment même où l'art italien faisait pressentir sa floraison suprême, il avait encore quelque chose à apprendre de l'art néerlandais. C'est là un point important à noter. Nous touchons ici à la limite extrême de l'influence de l'art flamand. Quarante ans plus tard — moins même —, la scène a complètement changé : les artistes néerlandais visitent l'Italie non plus en maîtres, mais en élèves. En face de l'art accompli de la Renaissance, ils s'avouent vaincus, renient leurs prédécesseurs, renoncent à leur tradition, finissent par renoncer à eux-mêmes, à leur tempérament naturel, à leur personnalité, imitent les Italiens, tâchent de les copier le mieux possible (2). Pendant le xvi[e] siècle la puissance d'attraction de l'Italie est si grande, le pouvoir de suggestion qu'elle exerce est tel qu'aucune des écoles en Europe n'échappe à sa tutelle artistique et ne peut se

(1) Vespasiano da Bisticci, dans la biographie du duc, dit expressément que « ne trouvant pas en Italie de maîtres à son gré, qui fussent capables de peindre des tableaux à l'huile, il envoya chercher jusqu'en Flandre un maître excellent, et le fit venir à Urbin, où il lui fit faire beaucoup de peintures excellentes.... » Il nous apprend aussi que le duc fit venir de Flandre des maîtres tapissiers qui couvrirent de tapisseries toute une salle. Et il ajoute : « Les figures qu'il fit faire étaient choses si merveilleuses, que le pinceau n'aurait pu en créer de semblables. »

(2) Au xvi[e] siècle plusieurs artistes néerlandais étaient établis en Italie et avaient italianisé leur nom.

dispenser de suivre les préceptes qu'elle a formulés. Et ce n'est qu'au moment où cesse la production originale de l'Italie, lorsqu'advient la décadence rapide de son art, que les arts du Nord se dégagent et que s'accomplissent les deux floraisons magnifiques, vraiment spontanées et autochtones, de la peinture flamande et de la peinture hollandaise.

Il serait intéressant de rechercher jusqu'à quel point cette soumission à un art étranger, cette rupture des traditions a été utile au développement ultérieur de l'art dans les Pays-Bas : peut-être était-ce une nécessité d'apprendre la technique perfectionnée des Italiens, de s'assimiler complètement leur manière pour pouvoir ensuite traduire dans un style plus large et plus libre l'inspiration nationale. Je pose la question sans essayer de la résoudre. Elle sort d'ailleurs du cadre de ces études.

* * *

En quoi les peintres flamands étaient-ils supérieurs aux peintres italiens au XV[e] siècle ? Quelles qualités les tableaux flamands avaient-ils qui manquaient aux tableaux italiens ? Et plus spécialement quelles d'entre leurs qualités frappaient surtout les artistes d'Italie ? Quelles étaient celles qui frappaient le public ? Pour nous en rendre compte, considérons quelques œuvres flamandes du XV[e] siècle, avant toutes autres celles qui sont restées en Italie, afin que la lutte entre les deux arts nous apparaisse sous la lumière et dans les conditions où elle eut lieu.

Une œuvre capitale de la peinture flamande du XV[e] siècle est demeurée en la ville même où elle fut dès l'abord exposée : c'est le grand triptyque d'Hugo van der Goes, représentant l'Adoration des Bergers, que possède aujourd'hui le Musée des Uffizi à Florence. Ce tableau, commandé par Thomas Portinari, agent des Médicis à Bruges, pour l'église de l'hôpital de Santa Maria Nuova, et exécuté vers 1476 ([1]), resta jusqu'en ces dernières années la

([1]) Cf. A. Warburg. *Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, 8 Nov. 1901, et *Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance* dans *Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen*, 1902.



Hugo van der Goes
L'Adoration des Bergers
Panneau central du triptyque du Musée des Uffizi (Florence)





Le donateur Thomas Portinari, sa femme, ses enfants et leurs patrons
Volets du triptyque d'Hugo van der Goes
(Uffizi, Florence)

propriété de l'hôpital, dont la petite collection de tableaux a été incorporée au Musée des Uffizi (1). Le panneau central représente l'enfant Jésus adoré par la Vierge, St. Joseph, les anges et les bergers ; le volet de gauche nous montre le donateur Thomas Portinari et ses deux fils, assistés de St. Thomas et de St. Antoine; le volet de droite, la femme de Portinari et sa fille, Stè Marie Madeleine et Ste. Marguerite ; au fond le cortège des Rois Mages. Au revers des volets est une Annonciation en grisaille.

Ce qui nous frappe tout d'abord dans cette œuvre, quand nous la voyons au milieu des œuvres italiennes de la même époque, c'est son *unité*. Mais il faut spécifier : cette unité est une unité idéale, une unité de sentiment. Elle réside dans l'émotion religieuse qui se dégage de l'œuvre : une joie grave, mêlée de respect et d'admiration, empreint non seulement les visages, mais toute la scène. On sent qu'un évènement capital s'est produit, un évènement qui doit changer la face du monde ; la foi rayonne de toutes les figures, l'adoration est au fond de tous les cœurs et elle se manifeste sincèrement, naturellement, sans affectation aucune, elle est finement nuancée suivant la qualité des personnages. Le groupe des bergers témoigne d'une observation pénétrante des physionomies : l'attendrissement, la curiosité respectueuse, la béatitude niaise des simples y sont rendus d'une façon tellement sentie que les personnages donnent encore aujourd'hui une impression de réalité immédiate et actuelle.

Et les volets concourent à l'harmonie de l'ensemble : les figures des saints sont hautes, graves, solennelles, le donateur et sa famille sont absorbés dans la prière. Une atmosphère de recueillement enveloppe la scène centrale. Voilà — traduit en mots incolores — ce qui frappe surtout le spectateur moderne. Est-ce là aussi ce qui frappait les Italiens du xve siècle ?

(1) L'œuvre d'Hugo van der Goes n'a point gagné à ce déplacement. Elle est placée trop près du spectateur et sous un jour cru qui fait ressortir davantage les altérations qu'on lui a fait subir à une époque assez rapprochée de nous, je crois. Seul le volet de droite peut encore donner une idée du coloris primitif. De plus les volets sont maintenant immobilisés contre la muraille de telle façon qu'on ne peut en voir les revers. L'impression que faisait l'œuvre dans la salle médiocrement éclairée qui renfermait jadis la collection de tableaux de l'hôpital, était bien plus grande, et en somme plus conforme à l'impression qu'elle devait produire dans l'église. Et puis l'on s'y trouvait généralement seul !

Il importe d'établir ici une distinction : le sentiment de piété qui se dégageait des tableaux flamands frappait la masse du public, mais c'étaient de tout autres qualités que les artistes y voyaient. Cette diversité des points de vue est nettement formulée dans les dialogues sur la peinture, où Francisco de Hollanda met en scène Michel-Ange dissertant avec des amis sur des questions d'art en 1538 à Rome [1]. Sans doute ces dialogues ne relatent-ils pas exactement des conversations authentiques et faut-il y voir une œuvre littéraire, entièrement rédigée par l'auteur. Mais ils réflètent quand même les idées qui prédominaient dans l'entourage de Michel-Ange et dont lui-même était l'inspirateur.

Dans l'un de ces dialogues Vittoria Colonna demande à Michel-Ange ce qu'il pense de la peinture flamande, en ajoutant qu'elle lui paraît plus dévote que la peinture italienne. Et voici la réponse de l'artiste : « La peinture flamande plaira généralement à tout dévot plus que la peinture italienne. Celle-ci ne lui fera jamais verser une larme, celle-là lui en fera répandre beaucoup, et cet effet sera dû non à la vigueur et à l'excellence de la peinture, mais à la bonté de ce dévot. La peinture flamande semblera belle aux femmes, surtout aux très vieilles et aux très jeunes, ainsi qu'aux moines, aux religieuses et à quelques nobles qui sont sourds à la véritable harmonie. En Flandre on peint de préférence, pour produire une illusion de la vue, soit des objets qui charment, soit de ceux dont on ne puisse dire de mal, comme des saints ou des prophètes. D'ordinaire ce sont des vêtements, des maisons, des champs verts, des arbres ombreux, des rivières et des ponts, des paysages parsemés de figures. Et bien que tout cela satisfasse les yeux de certaines gens, on n'y voit en vérité ni raison, ni art, ni symétrie, ni proportion, ni intelligence dans le choix, ni grandeur, enfin ni corps, ni nerf. »

Au XVe siècle on n'eût peut-être pas encore séparé d'une façon aussi tranchée le point de vue de l'artiste de celui de la majorité du public qui est

(1) Francisco de Hollanda. *Vier Gespräche über die Malerei*, édités par Joaquin de Vasconcellos (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*. Neue Folge, IX), Vienne 1899. Texte portugais et traduction allemande.

guidée dans ses appréciations par des éléments extra-artistiques [1]. Mais cette distinction existait en fait et les artistes italiens étaient évidemment sensibles aux défauts que Michel Ange reproche ici aux peintres flamands et qui peuvent se résumer en un mot : le manque de style.

D'autre part chez eux le sentiment religieux s'exprimait autrement que chez les Flamands. Les scènes bibliques ne leur suggéraient pas d'images de silence et de recueillement. Ils les voyaient animées, dramatisées, se les représentaient à peu près telles que les cérémonies ecclésiastiques qu'ils avaient sous les yeux. Et j'imagine qu'il n'y avait pas plus de recueillement dans les églises italiennes en ce temps-là qu'aujourd'hui ! Pour les *quattrocentisti*, un cortège des Rois Mages était une brillante cavalcade à laquelle participaient les plus riches familles de la ville ; une Nativité était une scène d'intérieur italien, une « visite à l'accouchée » ; un sacrifice dans un temple, une cérémonie officielle où figuraient les personnages revêtant les plus importantes charges publiques dans la commune. Le christianisme n'était plus en Italie que le culte traditionnel, et ses mythes en eux-mêmes n'inspiraient plus les artistes. Ils ne cherchaient pas à exprimer l'âme des sujets sacrés qu'ils étaient obligés de traiter ; ils tâchaient au contraire d'échapper à leur contrainte, car ils voulaient rendre la vie telle qu'ils la sentaient et la voyaient, dans toute la multiplicité de ses aspects, dans toute la variété de ses mouvements, dans toute la beauté de ses formes. Souvent leurs œuvres nous paraissent désordonnées, l'attention s'y disperse sur trop d'objets à cause de la décentration produite par la surabondante richesse de motifs traités séparément et pour eux-mêmes. Ils cherchaient cependant une unité, et les matériaux qu'ils apportaient devaient servir à une nouvelle synthèse. Mais cette unité

(1) Nous avons un exemple du point de vue « dévôt » dans l'appréciation des œuvres d'art au xve siècle, dans une lettre d'Alessandra Strozzi à son fils Lorenzo qui résidait alors à Bruges (*Lettere di una Gentildonna florentina.* pubblicate da C. Guasti, Florence, 1877. Lettre du 6 Mars 1460). Il y est question de deux de ces « panni dipinti » (toiles peintes), productions septentrionales, dont nous aurons plus d'une fois l'occasion de parler. Elle voudrait les vendre à bon prix. Puis elle ajoute : « El volto santo serberò ; che è una divota figura e bella. » Entendez « belle parce que pieuse » : cela résulte du ton général des lettres.

n'était pas une unité de sentiment ou d'impression : c'était une unité de composition, c'était l'harmonisation des motifs multiples, quelque complexes qu'ils fussent, que la réalité leur offrait. C'était la résolution en un type de beauté idéale de toutes les formes plastiques de la vie.

Sous ce rapport les Flamands ne pouvaient rien leur apprendre (1) : les problèmes qu'ils avaient résolus étaient infiniment plus simples que ceux qui se posaient aux Italiens. Ceux-ci considéraient la peinture murale, la peinture *à fresque* comme la plus importante : c'était par elle seulement qu'un maître donnait toute la mesure de son talent.

Or la tâche du peintre de fresques diffère essentiellement en bien des points de celle du peintre de tableaux. D'abord les dimensions de la fresque sont en règle générale beaucoup plus grandes que celles du tableau ; de plus elle est comprise dans le cadre d'une architecture déterminée à laquelle elle doit nécessairement se rattacher, alors que le tableau, susceptible de déplacement et fait complètement dans l'atelier du peintre, est à peu près indépendant du lieu où il se trouve. Enfin elle est souvent placée fort haut et le spectateur ne peut la voir que dans ses traits généraux et sous un angle anormal.

De là l'importance capitale de la composition, de la ligne d'ensemble dans la fresque, et la nécessité pour le peintre de construire ses scènes d'une manière claire et démonstrative ; de là aussi les problèmes techniques et spécialement les problèmes de perspective, qui s'imposaient à lui.

Dès le XIVe siècle la plupart des églises italiennes étaient couvertes intérieurement, souvent depuis le sol jusqu'aux voûtes, de fresques racontant aux fidèles l'histoire sacrée et les vies des saints. Giotto avait parfaitement senti que ces narrations peintes devaient se condenser en une série de scènes dramatiques, prises chacune en leur moment culminant, c'est-à-dire au point

(1) Le triptyque d'Hugo van der Goes spécialement montre des erreurs évidentes dans la proportion relative des figures et il est d'une simplicité de composition qui devait paraître enfantine aux Florentins. Il semble que seul le groupe des bergers les ait impressionnés : on peut trouver une réminiscence de ce motif dans l'Adoration des Bergers de Ghirlandaio à l'Académie des Beaux-Arts (voir Appendice II) et dans une Nativité d'un inconnu à Santo Spirito.



ROGER DE LA PASTURE
Mise au Tombeau
(Uffizi, Florence)

de plus grande intensité d'expression des physionomies et des attitudes. L'art italien demeura jusqu'à sa pleine floraison fidèle à ce principe. L'effort du xve siècle porta surtout sur la technique : on voit chez les *quattrocentisti* une préoccupation constante de perfectionner les procédés de leur art ; ils acquièrent un à un les moyens de rendre avec vérité toutes les formes naturelles dans leurs rapports visibles ; ils poursuivent cette recherche presque en savants. Leurs œuvres seules le diraient déjà ; mais nous savons que beaucoup d'entre eux ont composé des écrits théoriques et nous en possédons encore quelques uns, notamment le traité de peinture de L. B. Alberti, le traité de perspective de Piero della Francesca et le traité de peinture de Léonard.

On ne connaît pas de travaux théoriques faits par des peintres flamands du xve siècle, et de l'étude de leurs œuvres on n'emporte pas l'impression que leur attention ait été dirigée en ce sens ([1]). Depuis van Eyck jusqu'au début de la période italianisante l'on ne constate pas de progrès très importants dans la technique. ([2]) Les quelques problèmes essentiels qui s'offraient aux réalistes flamands furent résolus dès le premier quart du xve siècle d'une manière satisfaisante, mais approximative, et ne donnèrent pas lieu à des recherches ultérieures. Les défauts de proportions qui sautaient aux yeux dans la fresque frappent beaucoup moins dans les tableaux ; et les tableaux flamands montraient une fidélité poussée jusqu'aux moindres détails dans

([1]) Ceci paraît contredit par un passage de la biographie de Jean van Eyck écrite par Bartolommeo Facio dans son *de Viris illustribus* (1455-1456). Facio le dit « litterarum nonnihil doctus, Geometriæ præsertim, et eorum artium, quæ ad picturæ ornamentum accederent putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quæ ab antiquis tradito ex Plinii, et aliorum auctorum lectione didicerat. » La fin de cette phrase, qui renferme une erreur manifeste, — car van Eyck n'a certainement pas cherché chez les auteurs antiques sa science du coloris, — en rendrait suspect même le commencement, n'était que l'auteur mentionne plus loin un fait dont nous n'avons pas de raison de douter : « Ejus est Mundi comprehensio orbiculari forma, quam Philippo Belgarum Principi [Philippe le Bon] pinxit ; ... in quo non solum loca, situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo dignosces. » — Tout cela n'implique pas du reste que Jean van Eyck se soit occupé avec suite d'études théoriques et spécialement de perspective comme les Italiens. — Voir à ce sujet Jos. Kern, *Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck*, Leipzig, 1904, et J. Weale. *Hubert and John van Eyck.*

([2]) Voir l'étude suivante.

la reproduction des figures, une exactitude atteignant l'illusion dans le rendu des étoffes et des accessoires, une finesse et une vérité dans les paysages de fond enveloppés d'une atmosphère visible, qui donnaient une impression de réalité assez forte pour rendre peu sensibles l'absence ou l'insuffisance de certains éléments de réalité.

Ce n'était donc point des leçons de composition, d'anatomie ou de perspective que les Italiens pouvaient prendre chez les Flamands. Mais il y avait dans les tableaux flamands une qualité qui devait les frapper avant tout, précisément parce qu'ils ne la possédaient pas au même degré : c'était la vigueur, l'éclat, la richesse de leur coloris. Vasari au XVI[e] siècle a particulièrement contribué à répandre la légende de « l'invention de la peinture à l'huile » par Jean van Eyck. Et du siècle précédent déjà nous avons plusieurs témoignages de l'emploi courant que les Flamands faisaient de la peinture à l'huile et de l'habileté qu'ils avaient à préparer les couleurs suivant ce procédé, — notamment ceux de Cennini au commencement du XV[e] siècle et de Filarete vers 1460. Vasari en fait un secret possédé par van Eyck, transmis à ses successeurs, et qu'Antonello da Messina serait allé apprendre en Flandre et aurait importé en Italie. Le fait est que les Flamands avaient une méthode qui donnait des résultats supérieurs à la peinture en détrempe, généralement usitée chez les Italiens, au point de vue de l'intensité du coloris et du contraste entre les ombres et les lumières. Ceux-ci cherchèrent naturellement à s'assimiler le procédé flamand, qui se généralisa en Italie lorsque les peintres comprirent quelles ressources ils pouvaient trouver dans l'emploi du clair-obscur pour la réalisation de leurs propres fins. Ils modifièrent, élargirent, transformèrent ce procédé de façon à en tirer des effets tout différents de ceux que les Flamands en avaient obtenus. Ce furent les Vénitiens qui, au commencement du XVI[e] siècle, accomplirent en ce sens les progrès les plus décisifs.

Les Flamands avaient une autre supériorité sur les Italiens, j'y ai fait allusion tantôt : c'était la perfection du détail, la précision avec laquelle ils rendaient toutes les rides d'un visage, tous les plis, toutes les inégalités de la

peau, le soin qu'ils mettaient à reproduire avec une exactitude parfaite les étoffes brodées, les parures, les fleurs, les moindres accessoires. Ils arrivaient à une finesse d'exécution dont on n'avait pas d'idée en Italie. Les Italiens, habitués au faire plus large et plus rapide de la fresque, entraient difficilement dans ces minuties, même lorsqu'ils peignaient des tableaux de petites dimensions. On sait que dans la peinture à fresque le travail capital était le travail préparatoire. L'important était de faire un bon carton, un dessin donnant toutes les lignes essentielles de la composition. Ce dessin était reporté sur le mur par quelque moyen mécanique ; puis le peintre exécutait la peinture, faisant en un jour un morceau de dimension déterminée d'avance, car il fallait toujours travailler sur une couche de chaux humide. Ce procédé ne permettait pas d'hésitation ni de repentir et ne se prêtait à aucun fignolage. La fresque était au fait un dessin colorié : aussi ne faut-il pas s'étonner de voir dans certains contrats que les maîtres s'obligeaient seulement à faire les cartons et à peindre toutes les têtes et laissaient le reste de l'exécution à des élèves.

Il semble que la fresque ait crée chez les Italiens une habitude de l'esprit et de la main qui les portait à ne donner, même dans le tableau, que l'essentiel sans s'attarder aux détails. Ceux qui travaillaient ordinairement en petit dérivaient surtout (c'est le cas de Beato Angelico) des miniaturistes, et, à l'exemple des miniaturistes, leur préoccupation était plutôt de mettre les unes à côté des autres des taches de couleurs brillantes, qu'ils faisaient ressortir sur un fond d'or finement gravé, que de traduire fidèlement l'apparence naturelle des objets.

Les peintres italiens ne restèrent d'ailleurs pas aveugles à ces qualités flamandes : on le perçoit sans peine chez plusieurs d'entre eux, notamment Ghirlandaio, Piero della Francesca, Melozzo da Forli, et même chez Léonard (surtout si l'on s'en rapporte à la description de certaines œuvres perdues), sans parler des écoles du Nord de l'Italie, spécialement de l'école vénitienne, laquelle avait déjà naturellement des affinités avec l'école flamande.

Mais pour eux la figure humaine dominait toujours l'œuvre : tout le reste

y était subordonné. Et cette façon de concevoir se précisa de plus en plus à mesure que se développait l'esprit de la Renaissance. Au XVIe siècle, la figure nue est l'essentiel et l'artiste préférera la draperie qui la révèle au vêtement qui la cache. Nous sentons ce principe dans les paroles que Francisco de Hollanda prête à Michel Ange : « la peinture flamande veut rendre avec perfection tant de choses, dont une seule suffirait par son importance, qu'elle n'en fait aucune d'une manière satisfaisante. »

Dès le XVe siècle les peintres italiens n'eussent pas donné, comme les flamands, autant d'importance à une étoffe qu'à la figure qu'elle revêt. On sent toujours dans leurs œuvres une échelle précise des valeurs, une subordination de certains éléments considérés comme accessoires à d'autres éléments considérés comme primordiaux, de telle sorte que ni l'œil ni l'esprit ne peuvent s'égarer dans les détails.

Mais pour la majorité du public, à qui manque une conscience nette de ce qui constitue l'œuvre d'art, l'imitation de la nature poussée au point de produire l'illusion du réel est la première des qualités. Ce qui l'émerveille surtout dans l'art du peintre, c'est le pouvoir de donner à l'image de l'objet l'apparence de l'objet même, c'est le trompe l'œil. De même, il jugera qu'un portrait est vrai s'il rend fidèlement l'apparence extérieure, suit la nature trait pour trait, donne aux yeux un certain éclat humide. On conçoit dans ces conditions le succès des peintures flamandes, qui étaient sous ce rapport là supérieures aux italiennes, au XVe siècle.

Il existe encore, tant en Italie qu'ailleurs, un grand nombre de portraits d'Italiens de cette époque peints par des artistes néerlandais, et la vogue de la manière flamande de peindre le portrait nous est confirmée par un fait des plus caractéristiques. Zanetto Bugatto, qui fut attaché pendant toute la fin de sa vie à la cour de Milan et fit une foule de portraits du duc Francesco et de son fils Galeazzo Maria, de leurs parents et amis, et même de leurs chiens, avait été se perfectionner de 1460 à 1463 dans l'atelier de Roger van der Weyden (1). Quand il mourut en 1476 le duc Galeazzo Maria chercha à

(1) Voir les documents concernant Zanetto Bugatto dans Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del quattrocento.* Milan, 1902.



Hans Memling
Vierge avec l'Enfant-Jésus et deux anges
(Uffizi, Florence)

attirer à sa cour Antonello da Messina, le peintre italien dont la manière se rapprochait le plus de celle des Flamands ; il avait vu un portrait peint par lui et jugeait l'artiste digne de remplacer Zanetto Bugatto « qui faisait des portraits d'après nature avec une perfection singulière ».

Ce que ces princes recherchaient donc avant tout, c'était un portraitiste, et un portraitiste élevé à l'école des Flamands. Et leur cas n'est certes pas une exception : petits et grands ambitionnaient alors d'être « portraits au naturel », et nous avons déjà constaté les prédilections d'autres princes pour la peinture flamande : Alphonse d'Aragon, Frédéric d'Urbin ; ajoutons-y le seigneur de Pesaro, Alessandro Sforza, qui fit peindre le triptyque du Musée de Bruxelles (1).

Quant aux amateurs et aux collectionneurs, dont la race commençait à se développer, leur engouement pour les productions septentrionales s'explique encore par d'autres motifs. Pour eux en effet la fresque, objet non appropriable, n'entrait pas en ligne de compte : la peinture se réduisait au tableau, et spécialement au tableau de petites dimensions que l'on avait chez soi, que l'on pouvait considérer de tout près, dans les moindres détails. En se plaçant à ce point de vue, on conçoit que les tableaux flamands aient été préférés. Florence possède encore un petit Memling, une Vierge à l'Enfant, d'une finesse exquise et du coloris le plus délicat. Ce dut être effectivement un plaisir de posséder en ses appartements intimes ce petit chef-d'œuvre, de le choyer avec des mains respectueuses et de ne le montrer qu'aux connaisseurs capables de le goûter. La Mise au Tombeau de Roger van der Weyden, bien que de dimensions plus grandes, était probablement aussi faite pour la dévotion privée et devait être placée de façon à permettre aux regards de l'examiner minutieusement. Le Musée de Turin possède un tableau de Memling d'une extraordinaire subtilité de travail, où sont réunies toutes les scènes de la Passion du Christ en proportions minuscules (2).

(1) Voir l'Appendice I.

(2) Voir Planche 48 — Il aurait été peint vers 1470 pour Thomas Portinari. Cf. Warburg. *Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance. Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen.* 1902.

Ces tableaux là et bien d'autres semblables firent longtemps la joie des collectionneurs italiens. Leur patrie ne pouvait rien leur offrir de comparable : que l'on considère les tableaux les plus soignés de Botticelli, par exemple sa petite Adoration des Mages des Uffizi, ils paraîtront d'exécution presque grossière à côté des tableaux flamands : pour rendre la richesse des étoffes et des ornements ses moyens sont pauvres, et il recourt sans cesse à la méthode des miniaturistes, il prodigue l'or. Il y avait bien au xve siècle quelques artistes italiens capables d'exprimer la figure humaine avec un réalisme consommé et même de rendre avec une entière vérité l'apparence naturelle des choses. Tel Mantegna qui, dans son triptyque des Uffizi (Planche 33), ne le cède point aux Flamands pour la perfection du détail et garde en même temps une grandeur de style qu'ils n'avaient point. Mais nul ne donnait l'atmosphère des intérieurs flamands, atmosphère inconnue aux méridionaux, ou l'intimité des petits paysages traversés de ruisseaux, parsemés de bosquets et terminés par des horizons clairs et transparents.

La peinture de genre et la peinture de paysage étaient en germe dans les tableaux flamands, ainsi que dans les tapisseries du Nord et dans ces « toiles peintes » flamandes ou françaises qui imitaient les tapisseries : or ces sortes de peintures ont toujours été de celles que préfèrent les amateurs, car elles conviennent mieux au caractère de la plupart des intérieurs que les sujets sacrés ou allégoriques.

Nous sommes assez bien renseignés sur ce que les collectionneurs italiens appréciaient dans les peintures étrangères vers 1525, alors que la Renaissance avait produit ses plus grands maîtres, grâce au recueil de notes de Marcantonio Michiel concernant les collections de Venise et de quelques autres villes du Nord de l'Italie. Ce que nous y rencontrons le plus souvent ce sont des peintures de genre, dont certaines remontent à Jean van Eyck, des paysages comme ceux de Patenier, des diableries comme celles de Bosch, enfin des portraits, parmi lesquels ceux de Memling et de van der Weyden peints par eux-mêmes. Et l'auteur des notes est frappé surtout par l'éclat de la peinture à l'huile, par le rendu des détails matériels et par certains traits

d'un réalisme un peu trivial, tel dans le calendrier du Bréviaire Grimani, au mois de février, l'enfant qui « en pissant dans la neige la rend jaune. »

Ce sont bien là les points de vue que nous avons déjà reconnus ou devinés chez les amateurs du xve siècle. Mais il y avait naturellement entre ces amateurs des différences de qualité et l'on devait trouver parmi eux quelques hommes d'un goût supérieur : Laurent de Médicis paraît avoir été de ceux-là. Nous n'avons guère, il est vrai, de faits précis qui nous le montrent et l'on ne peut se contenter, comme preuves, des adulations intéressées de certains contemporains ou des admirations conventionnelles des historiens présents et passés pour le Mécène. Il serait intéressant de savoir quelles étaient ses prédilections personnelles en art et spécialement, si nous nous en tenons à la question qui nous occupe, comment il appréciait les arts étrangers. Les inventaires des Médicis, du moins tels qu'ils ont été publiés par Muntz, ne nous permettent pas de déterminer exactement quelles furent les œuvres acquises par Laurent, vu l'insuffisance des inventaires antérieurs à sa mort. Toutefois il paraît certain que Laurent n'eut pas une affection spéciale pour la peinture flamande : il ne possédait qu'un petit nombre de tableaux flamands et les seuls auteurs cités dans l'inventaire, comme Jean de Bruges (van Eyck) et Petrus Christus, font présumer que ces tableaux avaient été achetés du temps de son grand père Cosimo († 1464) ou de son père Piero († 1469). Quant aux tapisseries, recherchées des riches autant pour le prix et la beauté de la matière que pour l'excellence de la composition, elles n'entrent pas ici en ligne de compte : on les achetait toutes faites ou on les faisait faire (souvent d'après des cartons de peintres italiens) en Belgique ou dans le Nord de la France, parce que c'était là qu'on les confectionnait le mieux. Et quand cet art commença à se développer en Italie au xve siècle, ce furent des étrangers, surtout des Flamands, qui l'exercèrent et l'enseignèrent aux ouvriers du pays.

Restent les nombreux *panni dipinti franzesi* ou *fiandreschi* qu'on rencontre dans les inventaires des Médicis, toiles peintes à la colle, qui remplaçaient économiquement les tapisseries dans la décoration des chambres et qui représentaient généralement des sujets de genre, des figures comiques,

des animaux, des paysages ([1]). Il est probable que ces ouvrages furent acquis au temps de la grande vogue des modes bourguignonnes à Florence, pendant l'enfance et l'adolescence de Laurent de Médicis, alors que, suivant l'expression ironique de Luigi Pulci ([2]), tous les « Orliensi » et « Monami » obtenaient qu'on lui fit apprendre le français.

Les amateurs italiens demandaient encore aux Flamands un genre de peinture que nous ne songerions guère à aller chercher chez eux : le nu ! Bartolommeo Facio vit chez un certain cardinal Ottaviano un tableau de Jean van Eyck, représentant des femmes nues sortant du bain, qu'il décrit avec un luxe de détails inaccoutumé ([3]). Vasari signale encore ce tableau, ou un tableau semblable du maître. Van der Weyden avait traité un sujet analogue en y ajoutant deux jeunes gens regardant par une fente et riant; l'œuvre se trouvait à Gênes au temps de Facio.

Ces ouvrages sont perdus et les nus flamands qui nous restent sont peu séduisants et ne justifient point le goût des collectionneurs italiens ([4]). Pour le comprendre il faut considérer que ces tableaux datent d'une époque où

([1]) J'en parle encore dans le chapitre concernant *Quelques Gravures du XVe siècle.*

([2]) *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico.* Lucca 1868. Lettre du 20 mai 1472.

([3]) Cette description est assez intéressante pour que je la transcrive intégralement : « ... eximia forma feminæ e balneo exeuntes occultiores corporis partes tenui linteo » velatæ notabili rubore, e quibus unius os tantummodo pectusque demonstrans poste- » riores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit ut et terga, » quemadmodum pectus videas. In eadem tabula est in balneo lucerna ardenti simillima, » et anus, quæ sudare videatur, catulus aquam lambens, et idem equi hominesque » perbrevi statura, montes, nemora, pagi, castella tanto artificio elaborata, ut alia ab aliis » quinquaginta millibus passuum distare credas. Sed nihil prope admirabilius in eodem » opere, quam speculum in eadem tabula depictum, in quo quæcumque inibi descripta » sunt, tanquam in vero speculo prospicias. »

([4]) Le tableau dont le sujet rappelle le plus les descriptions de Facio est le « Sortilège d'amour » du Musée de Leipzig : une jeune fille nue fait fondre un cœur en cire en y projetant des étincelles ; au fond un homme regarde par une porte entr'ouverte. Le Musée de Stuttgart possède une Bethsabée au bain attribuée à Memling, le Musée de Strasbourg une Vanité sous l'aspect d'une femme nue qui se regarde dans un miroir. Dans une toile de Willem van Haecht représentant la galerie de Cornelius van der Geest à Anvers en 1628, on voit une copie réduite d'un tableau du XVe siècle représentant une jeune femme nue à sa toilette, assistée d'une servante : il n'y manque ni le petit chien ni le miroir tradi-

les peintres italiens ne traitaient encore guère le nu pour lui-même, et certainement pas avec la vérité de rendu, avec la finesse d'exécution qui faisaient le succès des Flamands. Le sujet même de ces tableaux devait plaire aux amateurs qui avaient alors déjà leurs petits musées secrets. Et le fait d'en rencontrer dans la collection d'un cardinal italien serait plutôt de nature à nous confirmer dans l'opinion que la valeur artistique de ces œuvres n'était pas ce qui attirait le plus les acheteurs ! Les artistes italiens traitèrent le nu d'une tout autre manière, et ce n'est certes pas dans ce sens que s'exerça sur eux l'influence flamande.

* * *

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici s'applique à l'Italie d'une manière générale. Assurément sur certaines écoles locales l'influence néerlandaise, ou d'une façon générale l'influence d'au-delà des Alpes, fut plus étendue, ou plus durable, ou plus tardive. Il n'y a pas de frontières nettement marquées entre les arts des différents peuples : certaines régions sont naturellement le lieu de rencontre de courants multiples. A cet égard le Nord de l'Italie, spécialement l'école vénitienne avant sa floraison du XVIe siècle, mériterait une étude à part. Mais je ne veux parler en ce moment que de l'influence de l'art néerlandais sur le grand mouvement de la Renaissance italienne, tel qu'il se manifesta surtout dans le centre de l'Italie, en Toscane et en Ombrie, mouvement qui aboutit au début du XVIe siècle à l'éclosion de quelques puissantes personnalités et détermina dans tous les arts européens une direction nouvelle. Cette influence fut faible, et cela à cause de la force intérieure et du caractère d'originalité bien tranché du mouvement en Italie, ainsi que je vais essayer de le montrer.

tionnels (reproduction dans Weale, *Hubert and John van Eyck*). Certains sujets bibliques, assez fréquemment traités, comme Adam et Eve et le Jugement dernier (voir Planche 34 la reproduction du triptyque de Danzig attribué à Memling) impliquaient l'emploi du nu.

APPENDICE I

LE TRIPTYQUE DES SFORZA AU MUSÉE DE BRUXELLES

Dans la deuxième édition du « Catalogue des Tableaux anciens du Musée de Bruxelles », rédigé par M. A.-J. Wauters (1906), le petit triptyque dit des Sforza (nº 515) est attribué au peintre milanais Zanetto Bugatto. Le même auteur l'avait mis sous le nom de Roger van der Weyden dans la première éditon (1900), tandis que dans un ouvrage antérieur (1), il en avait fait une œuvre de jeunesse de Memling.

Sur quoi repose la nouvelle attribution? — Dans son livre sur les peintres lombards du xve siècle, paru en 1902 (2), M. Malaguzzi Valeri consacre à Zanetto Bugatto et aux portraitistes de la cour de Francesco et de Galeazzo Maria Sforza un chapitre, où sont réunis tous les documents concernant ce peintre, qui paraît avoir été le portraitiste attiré de la cour de Milan sous ces deux princes, mais dont on ne connaît malheureusement aucune œuvre authentique. Parmi ces documents, il en est deux qui frappèrent particulièrement ceux qui s'intéressent à l'art flamand : ce sont deux lettres, la première du 26 décembre 1460 par laquelle le duc de Milan recommande au duc de Bourgogne Zanetto Bugatto, qui se rendait dans ses états pour recevoir les leçons d'un maître fameux, la seconde du 7 mai 1463 dans laquelle la duchesse remercie ce maître, qui n'est autre que Roger van der Weyden, de la libéralité avec laquelle il a montré au peintre milanais tous les secrets de son art (3).

(1) *Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling*, Bruxelles, 1893.

(2) *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milan, 1902.

(3) Voici les passages importants de ces deux lettres. Celle du duc commence ici : « Habemus ibi adolescentem nomine Zanetum et hic quidem presentium est ad dominationem vestram exhibitor, singularis ingenii circa depingendi artem in qua summe prevalet et adeo eidem arti deditus, ut audita fama Magistri Gulielmi [c'est sans doute un lapsus



Gian. Frco Enzola
Effigie de Galeazzo Maria Sforza,
d'après une médaille de 1459



Antonio Marescotti
Effigie de Galeazzo Maria Sforza,
d'après une médaille de 1457



G. Fr. Enzola
Médaille de Costanzo Sforza (1475)



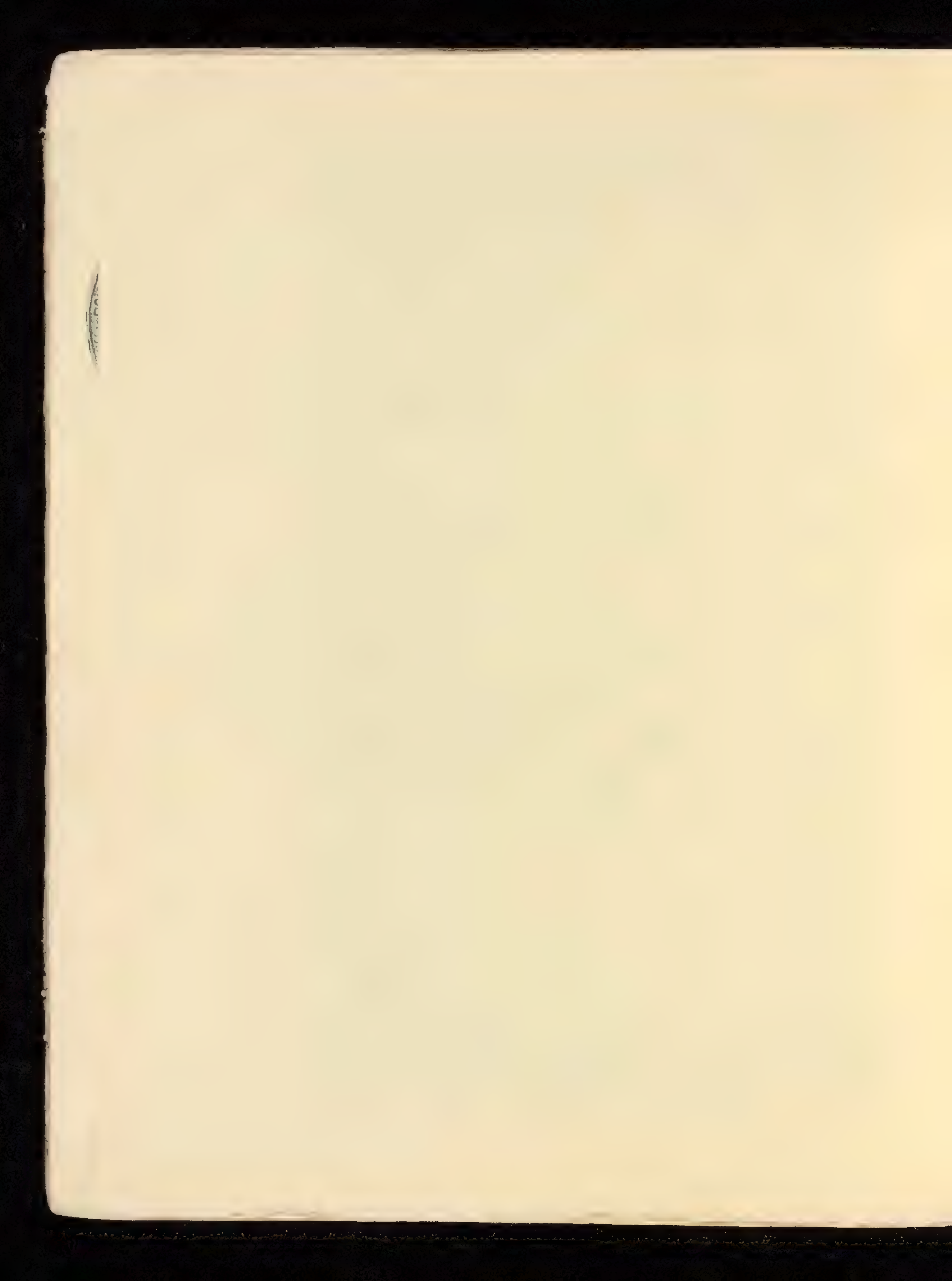
Enzola
Médaille de Costanzo Sforza.
Revers avec cavalier portant l'écusson
et le cimier des Sforza



Piero della Francesca
Battista Sforza, femme de Federigo da
Montefeltro, duc d'Urbin
(Uffizi, Florence)



École de Roger de la Pasture
Le Triptyque des Sforza
(Musée de Bruxelles)



fut seigneur de Pesaro depuis 1445 (1). Cette branche de la famille avait gardé les armes propres des Sforza, ainsi que le prouve notamment une médaille de 1475 à l'effigie de Costanzo Sforza, fils de Francesco, médaille qui montre au revers un cavalier portant l'écusson et le cimier caractéristiques, tels qu'on les voit dans le tableau du Musée de Bruxelles (2).

Existe-t-il des preuves iconographiques qui permettent de se prononcer d'une manière décisive en faveur de l'une des deux hypothèses ?

La figure du donateur a été repeinte ; de plus elle est prise de trois quarts, ce qui empêche de la comparer avec la plupart des portraits contemporains. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'elle rappelle d'une façon générale le type des Sforza, comme on en peut juger par la médaille de Sperandio qui représente le duc Francesco de trois quarts (3).

Le fils du donateur est représenté de profil : c'est un adolescent de 13 ou 14 ans, 15 au maximum. Si le tableau a été fait pour le duc de Milan, nous aurions ici son fils aîné Galeazzo Maria (né en 1444). La figure n'est pas sans ressemblance avec les plus anciennes effigies de Galeazzo Maria, surtout avec la médaille d'Antonio Marescotti qui date de 1457 : on n'y voit pas encore ce profil au nez fortement busqué qui caractérise les portraits de Galeazzo Maria adulte, tel le portrait du Musée des Offices attribué à Piero del Pollaiuolo. Mais l'identité des personnages représentés n'est pas évidente ; il y a des différences dans le bas de la figure, et — détail qui a son importance — le jeune homme du tableau est coiffé autrement que Galeazzo

(1) Je dois à mon ami A. Warburg l'hypothèse qui fait d'Alessandro le donateur du triptyque. En dehors d'Alessandro, un seul des frères de Francesco pourrait être encore en cause, c'est Bosio, Comte de Santa Fiora (1411-1476) ; il avait épousé en 1439 Cecilia Aldobrandeschi. Son fils et successeur s'appelait Guido. Mais ici tout point de repère me fait défaut.

(2) Voir la reproduction, planche XVI — Cf. Friedländer, *Italienische Schaumünzen der Renaissance* (dans *Jahrb. der k. preussischen Kunstsammlungen*, II, pl. XXI). Cette médaille, œuvre de Gian Francesco Enzola de Parme, est une réplique, avec changement du revers, de la médaille de 1474. L'avers a été conservé tel quel. On retrouve les mêmes armes, avec quelques variantes, sur les monuments élevés à Pesaro pour Alessandro Sforza.

(3) Elle doit dater de l'année de sa mort, 1466. Cf. Friedländer, *op. cit.*

Maria : ses cheveux rayonnent du sommet de la tête et lui couvrent le front, tandis que chez Galeazzo Maria le front est découvert et les cheveux tendent à revenir en boucles sur les tempes, coiffure qu'il portait encore deux ans après, en 1459, comme le prouve la médaille d'Enzola qui porte cette date.

En face du donateur est agenouillée une toute jeune femme qui ne peut être la duchesse Bianca Maria : âgée vers cette époque de quarante ans au moins, elle avait des traits gras et un air de matrone, comme en témoignent des documents contemporains (portrait au dôme de Monza, tableau de Campi à San Sigismondo près de Crémone, etc.).

D'autre part le duc Francesco avait alors huit enfants légitimes, six garçons et deux filles. Pourquoi ne figurent-ils pas, comme c'était la coutume, les garçons derrière le père, les filles derrière la mère ?

Nous nous heurtons donc à plusieurs objections très graves en adoptant l'hypothèse communément admise. Voyons maintenant si l'autre hypothèse, celle qui fait d'Alessandro Sforza le donateur du triptyque, ne rencontre pas autant de difficultés.

Alessandro avait épousé en premières noces, en 1444, Costanza di Pier Gentile Varano, dont il avait eu deux enfants : une fille Battista, née en 1446, qui devint en 1460 la femme du célèbre Frédéric d'Urbin, et un fils Costanzo, né le 5 juillet 1447. Costanza mourut en couches, après avoir donné naissance à ce fils, et Alessandro se remaria l'année suivante avec Sveva di Montefeltro. Mais ayant été pris violemment dans la suite par l'amour d'une autre femme, il ne s'entendit plus avec Sveva, qui, maltraitée, se sépara de lui et bientôt, en 1460, se réfugia dans un couvent de Clarisses, où elle entra en religion sous le nom de Serafina. Elle se fit remarquer par la ferveur de sa foi et fut après sa mort (1478) l'objet d'un culte, officiellement consacré au XVIIIe siècle par sa béatification (1). Un tableau conservé à l'Ateneo de Pesaro (2), qui nous la représente de profil, n'offre aucune ressemblance avec la femme du triptyque. Nous ne pourrions du reste nous attendre à la voir figurer ici, vu sa séparation complète d'avec son mari.

(1) Voir les *Acta Sanctorum* à la date du 8 septembre.

(2) Reproduit dans G. Vacca, *Pesaro* (*Italia artistica*). Bergamo. 1909.

Dans le numéro du 13 août 1904 de la *Chronique des Arts*, M. Paul Durrieu publiait un article intitulé : « Achat par le roi de France Louis XI d'un tableau du peintre milanais Zanetto Bugatto », où il rapportait un extrait de comptes de l'année 1468 dénotant qu'une somme de 41 francs 5 sous avait été payée à « Me Jehannet de Milan, pour un tableau où sont tirés auprès du vif le feu duc de Milan et son fils à présent duc de Milan ». Sans croire à une identité entre le tableau mentionné dans ce compte et le tableau du musée de Bruxelles, M. Durrieu faisait noter cette coïncidence caractéristique que ces tableaux représentaient tous deux le duc Francesco et son fils et que tous deux étaient l'œuvre d'un artiste de l'école de Roger van der Weyden, et il émettait, prudemment du reste, l'hypothèse que ce tableau pourrait bien être de Zanetto Bugatto. — C'est cette hypothèse que M. Wauters a acceptée, sans apporter une preuve qui la corroborât.

Voici donc les faits : le peintre milanais Zanetto Bugatto a été absent de Milan de la fin de décembre 1460 au plus tôt, au commencement de mai 1463 au plus tard ; il a passé une partie de ce temps dans l'atelier de Roger van der Weyden. — D'autre part le petit triptyque, contenant les portraits de trois membres de la famille Sforza, conservé au musée de Bruxelles, paraît être l'œuvre d'un élève de Roger van der Weyden. — De là à conclure que ce triptyque est de Zanetto Bugatto, il y a loin.

Voyons si l'examen du tableau peut nous renseigner sur le degré de probabilité de ce qui n'est jusqu'à présent qu'une pure hypothèse. — Que ce tableau ait été fait pour la famille Sforza, il n'y a pas à en douter : il en porte

calami pour Rugeri] apud prefatam vestram dominationem seu in partibus illis remorantis, qui artis illius pre ceteris optimam cognitionem habere predicatur, obtenta a nobis licentia instituerit illum adire dediscendi aliquid ab eo gratia. »

La lettre de la duchesse est adressée « Mro Rugerio de Tornay pictori in Burseles » : « ....sentendo de la fama et sufficientia vostra altre volte deliberassemo de mandare li maestro Zanetto nostro perchè da vuij imparasse qualche cosa nell'arte del pingere. Et a la ritornata soa qua ne riferrise quanto volimteri et amorevolmente lo havevati veduto et ricolto e con quanto studio et diligentia vi eravate per nostro rispecto exhibito a monsstrarli liberamente tucto quello intendevati nel mestiero vostro. Il che havendolo anche conosciuto al effecto ne stato acceptemo et assay vi ne ringratiemo.... »

les armes, surmontées du cimier caractéristique (1), en évidence à côté des portraits des donateurs.

Mais de quels membres de la famille Sforza s'agit-il ? On a toujours admis jusqu'ici que c'était de Francesco Sforza, le duc de Milan, de sa femme et de son fils aîné, et cette hypothèse paraissait confirmée par la présence de St François que nous voyons sur l'un des volets (2). Or on peut y opposer cet argument très important que les ouvrages faits pour Francesco Sforza, alors qu'il était duc de Milan (et il l'était dès 1450 quand son fils aîné n'avait que six ans), ne portent pas les armes des Sforza, mais celles des Visconti. Francesco Sforza avait épousé la fille unique de Filippo Maria Visconti auquel il avait succédé plus par force que par droit. Le fait d'être allié à la famille des anciens ducs constituait pour lui l'unique justification légale de son pouvoir : aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait adopté pour armes *la guivre couronnée à l'enfant issant* des Visconti (3). Ses successeurs l'imitèrent et c'est la guivre des Visconti que l'on voit encore sur les monuments élevés par les Sforza à Milan.

Si le donateur du triptyque n'est pas Franscesco Sforza, ce ne peut être qu'un autre membre de la famille. Francesco avait des frères, dont un surtout nous intéresse en cette occurrence : c'est Alessandro (1409-1473) qui

(1) Cf. Litta *Famiglie celebri d'Italia*. I.

(2) On pourrait encore invoquer en faveur de cette hypothèse les couleurs que porte le jeune homme, dont le vêtement de dessus « vairé d'argent et d'azur » rappelle un écusson que l'on trouve dans quelques manuscrits ayant appartenu à Francesco Sforza (Cf. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, I, 132).

(3) Il y associait parfois le cimier avec le dragon à tête d'homme tenant un anneau, qui était propre à la famille Sforza, ainsi que le montre un dessin des Archives de l'État à Milan reproduit par L. Beltrami, *Guida storica del Castello di Milano*, p. 44. — Les nombreux manuscrits de la Bibliothèque nationale à Paris, qui proviennent de Francesco Sforza et de son fils, montrent presque tous un écusson écartelé au 1 et 4 d'or à l'aigle de sable, au 2 et 3 d'argent à la guivre d'azur : le même écusson se retrouve dans les manuscrits ayant appartenu à Filippo Maria Visconti. (Cf. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, I, 132). C'est aussi celui que porte le sceau du duc Francesco Sforza (Cf. d'Arcq, *Collection des Sceaux* — Paris. 1863).

habitudes contractées dans l'apprentissage d'un art, surtout quand on a fait cet apprentissage dans un pays de production artistique intense et originale, comme était l'Italie du xvᵉ siècle ; je ne connais pas d'exemple d'une semblable transformation. Mais nous savons que Zanetto Bugatto travaillait à son compte et était déjà peintre de la cour de Milan quand il alla chez van der Weyden, et qu'il se rendit chez celui-ci non pour obtenir la maîtrise, mais pour se perfectionner dans son art auprès d'un des maîtres les plus illustres de l'époque. C'est ce qui résulte notamment d'une lettre de Francesco Sforza à sa femme, datée du 7 août 1460, dans laquelle il lui annonce la venue de Zanetto Bugatto qui doit faire le portrait de leur fille, portrait destiné à être présenté au roi de France (1).

(1) F. Malaguzzi-Valeri, *op. cit.*

APPENDICE II

DOMENICO GHIRLANDAIO ET HUGO VAN DER GOES

Dans sa Nativité, peinte en 1485 pour la chapelle Sassetti à S[ta] Trinita et conservée aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts à Florence, Ghirlandaio s'est manifestement inspiré, pour le groupe des bergers, du célèbre triptyque de Hugo van der Goes. La disposition du groupe, qui rappelle bien plus le tableau de van der Goes que les œuvres italiennes contemporaines de même sujet (1), une certaine insistance dans le rendu des détails, l'accentuation de quelques traits réalistes dénotent d'une manière indubitable que le peintre florentin a essayé de rivaliser avec le peintre flamand.

Et cependant ce coin du tableau de Ghirlandaio fût-il même détaché du reste que jamais on ne le prendrait pour l'œuvre d'un Flamand, malgré le soin que l'artiste a mis à rendre toutes les rides des visages, à éclairer d'un point lumineux toutes les prunelles, et à peindre un à un les tronçons de poils qui hérissent les joues mal rasées.

Ce qui frappe vite l'observateur perspicace, c'est qu'à la différence des bergers de van der Goes qui ont été étudiés à la campagne parmi les paysans, les bergers de Ghirlandaio, excepté celui qui est debout à l'arrière plan, sont de faux bergers. A les bien considérer, à les comparer avec les portraits de personnages contemporains qui encombrent les fresques de la chapelle Sassetti, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'on a en réalité affaire à deux

(1) P. ex. l'Adoration des Bergers de Baldovinetti (Eglise de l'Annunziata à Florence), celles du Pérugin (fresque du Cambio à Pérouse, etc.), celle de Benvenuto di Giovanni (Dôme de Volterra), etc..

Quels seraient donc les personnages représentés ? L'hypothèse la plus plausible est celle-ci : nous aurions devant nous les deux enfants du seigneur de Pesaro : Battista et Costanzo. Ce qui le confirme, c'est la ressemblance du profil de la jeune fille avec celui du portrait de Piero della Francesca (Musée des Uffizi), qui nous la représente quelques années plus tard, lorsqu'elle était femme du duc d'Urbin, et la présence de son patron S[t] Jean Baptiste dans l'un des volets. De Costanzo nous n'avons malheureusement pas de portrait antérieur à 1474 : la première version de la médaille signalée plus haut date de cette année et nous le montre à l'âge de vingt-sept ans : si l'identité avec le jeune homme du tableau n'est pas évidente, rien ne la contredit cependant, et la disposition des cheveux que je signalais tantôt dans le triptyque se retrouve sur la médaille.

Dans cette hypothèse, la présence de S[t] François (volet gauche) et de S[t] Jérôme (au revers du même volet) s'expliquerait aisément par le fait qu'Alessandro Sforza avait fondé dans sa ville un monastère de Franciscains sous le vocable de S[t] Jérôme (¹), saint pour lequel sa première femme, une érudite célébrée par les humanistes de son temps, avait un culte particulier (²). Des quatre autres saints que comprend le triptyque, il en est deux que l'on peut encore mettre aisément en relation avec Pesaro : S[te] Catherine, que l'on retrouve plus d'une fois dans les tableaux de l'époque peints pour les églises ou pour les seigneurs de la ville, tel le tableau d'autel fait par Giovanni Bellini pour l'église San Francesco. La prédelle de ce célèbre ouvrage contient un épisode de la vie de S[t] Georges, saint que l'on retrouve au revers du volet droit de notre triptyque. Il ne resterait donc plus à expliquer que la présence de S[te] Barbe, dont les offices étaient multiples, et celle, plus singulière, de S[t] Bavon, le patron de la ville de Gand.

En résumé, il est à peu près certain que le triptyque a été fait pour Alessandro Sforza : plusieurs arguments d'un grand poids militent en faveur

(¹) Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*.

(²) Sur Costanza Varano, voir l'étude de Feliciangeli dans *Giornale storico della Letteratura italiana*, XXIII, 1 ; 1894.

de cette hypothèse, à laquelle je ne vois aucune objection sérieuse à opposer.

Si l'on admet que ce sont les deux enfants d'Alessandro que le peintre a représentés, il est aisé de déterminer exactement la date de l'œuvre : elle ne peut être postérieure à 1460, année du mariage de la fille, Battista, avec le duc d'Urbin. Elle ne peut être antérieure non plus, vu l'âge de Battista, qui avait quatorze ans à l'époque de son mariage. Si nous considérons la jeune fille sans faire abstraction des habitudes résultant de notre expérience journalière, nous la jugerons plus âgée. Mais aussi ne sommes-nous plus accoutumés heureusement à voir les parents pousser leurs filles à quatorze ans dans les bras d'un homme, ce qui était un usage courant en Italie au xv[e] siècle. Costanzo avait un an de moins que sa sœur, ce qui correspond à l'âge que nous donnions tantôt au jeune homme en examinant le tableau.

Nous excluons ainsi l'hypothèse qui fait de Zanetto Bugatto l'auteur du triptyque : en effet, le peintre ne se rendit en Flandre qu'à la fin de l'année 1460 ; d'autre part, il était le peintre de la cour de Milan et non de celle de Pesaro, et il n'est plus possible de mettre le tableau en relation avec l'œuvre de Zanetto Bugatto représentant le duc Francesco et son fils, dont parle le document cité par Durrieu.

Si l'on continuait, en dépit des faits contraires, à admettre que le tableau a été peint pour le duc de Milan, on aboutirait à une conclusion analogue : son fils Galeazzo Maria était né en 1444 ; fût-il même âgé de quinze ans, le tableau ne daterait que de 1459.

Il est donc en tous cas impossible que Zanetto Bugatto en soit l'auteur. Et c'est là le fait qu'il nous importait d'établir.

Et en vérité je m'étonne qu'on ait émis une semblable hypothèse : l'œuvre est si complètement flamande, tant par la conception des formes et par l'expression des physionomies que par la technique, que jamais on ne se serait avisé de la prendre pour l'œuvre d'un Italien, n'était l'existence des documents que j'ai rappelés ; or pour qu'un peintre italien se fût assimilé à tel point la manière des Flamands, il faudrait qu'il eût reçu toute son éducation première d'un maître flamand : on ne perd pas toute trace des



Domenico Ghirlandaio
L'Adoration des Bergers
(Académie des Beaux-Arts, Florence)

bourgeois florentins travestis en paysans : il n'est même pas difficile de reconnaître dans l'un d'eux le donateur lui-même, Francesco Sassetti (1). Nous sentons que ces deux personnages jouent un rôle, et cette impression est encore accentuée par le geste de celui qui montre de la main gauche l'enfant à son compagnon, tout en posant la main droite sur sa poitrine : ce geste appris, conventionnel, d'un pathétique de théâtre, contraste singulièrement avec le geste d'attendrissement si vrai, si naturel du berger qui occupe la même place dans le groupe de van der Goes.

Et ici la comparaison est à l'avantage du peintre flamand. Sa conscience de réaliste scrupuleux l'empêchait de tomber dans un travers des artistes italiens, que l'on aperçoit déjà par moments dans leurs œuvres au xve siècle, mais qui s'accentua au xvie chez les épigones des grands maîtres au point de devenir le plus grave des défauts ; on pourrait le définir : un certain manque de sincérité artistique, qui fait qu'au lieu de consulter la nature, l'artiste se contente parfois de prendre, dans son répertoire de formes, une forme qui soit à peu près semblable à la figure ou à l'objet qu'il doit représenter, ou corresponde à une idée conventionnelle qu'on s'en fait généralement plutôt qu'à la réalité. Poussé à son degré extrême, ce défaut donne naissance à l'esprit académique, qui substitue toujours des formes conventionnelles aux formes réelles.

Ce défaut était favorisé par l'absence de sincérité dans les sentiments religieux en Italie, où le culte chrétien, devenu un culte d'apparat, ne répondait plus qu'en très peu de points à des sentiments existant réellement dans les âmes. Aussi ne s'y formalisait-on point de voir des personnages contemporains substitués dans les peintures de sujet sacré aux acteurs mêmes de la scène représentée. Dans la célèbre Adoration des Mages que Guaspare di Zanobi del Lama fit peindre par Botticelli pour un autel de Sta Maria Novella (aujourd'hui au Musée des Uffizi), ce sont des membres de la famille des

(1) C'est le personnage le plus âgé, placé contre le cadre du tableau. Il est représenté deux fois dans la chapelle au mur du fond : au bas, agenouillé; dans la fresque supérieure, debout à côté de Laurent de Médicis.

Médicis qui sont représentés sous le costume des rois Mages (1). Et à la fin du xve siècle, Savonarole reprochait aux peintres, dans ses prêches, de donner à la Vierge, aux saints et aux saintes les traits de personnes connues.

Le désir de rivaliser avec van der Goes se manifeste encore par le soin minutieux avec lequel Ghirlandaio a peint au premier plan des fleurs et un oiseau posé sur une pierre, mais il n'arrive à l'égaler ni par la finesse et la netteté du dessin, ni par l'éclat du coloris : le procédé à la détrempe, auquel il était resté fidèle, était manifestement inférieur sous ce rapport au procédé à l'huile du peintre flamand et ne pouvait produire ces effets de clair-obscur, que l'on remarque dans le panneau central du triptyque de van der Goes.

Tout le reste du tableau de Ghirlandaio est on ne peut plus italien, depuis l'enfant, qui est un enfant âgé de quelques mois, déjà plein de force et de vivacité, — et non l'enfant qui vient de naître, représenté par le maître flamand fidèle à ses principes réalistes —, jusqu'aux piliers cannelés aux chapiteaux corinthiens qui soutiennent le toit de l'étable et à l'arc de triomphe sous lequel passe le cortège des Mages.

Ghirlandaio, qui était un éclectique, paraît avoir fait déjà des emprunts à des œuvres flamandes avant l'arrivée du triptyque de van der Goes à Florence. Une Pietà à fresque, peinte pour une chapelle de la famille Vespucci fondée en 1473 à l'église d'Ognissanti (Florence) (2), montre une figure de Christ dont la position des plus disgracieuses est probablement empruntée à une œuvre septentrionale : cette figure se rapproche du reste plus des Christs que l'on voit dans les tableaux d'origine germanique que de ceux des tableaux italiens. Je n'ai malheureusement pas découvert d'ouvrage qui aurait pu lui servir de modèle.

(1) Voir mon étude : *Quelques Documents sur Botticelli*, dans la *Miscellanea d'Arte*, vol. I, p. 91 (mai-juin 1903).

(2) H. Brockhaus (*Forschungen über Florentiner Kunstwerke*, Leipzig, 1902) fait dater cette fresque de 1480, mais cette date n'est pas certaine et, d'après le style, cette fresque paraît plus ancienne.

Dans son St Jérôme peint à fresque en 1480 (donc quand le triptyque de van der Goes était déjà à Florence) à la même église d'Ognissanti, Ghirlandaio s'est efforcé d'égaler les Flamands dans l'art de rendre les accessoires et il a encombré la table et les planches de la chambre de St Jérôme d'une foule d'objets, tels que livres, chandeliers, ciseaux, vases, auxquels il a cherché à donner le plus de relief possible en déployant tout son savoir en fait de projection des ombres et de perspective. Mais malgré tout, cette peinture paraît un peu plate en comparaison de celles des Flamands, la fresque ne donnant pas les contrastes d'ombre et de lumière que le procédé à l'huile permet d'obtenir (1).

(1) Voir mon étude : *L'Influence flamande chez Ghirlandaio,* dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911.

III

LES ÉLÉMENTS DE SUPÉRIORITÉ DE L'ART ITALIEN.

Alors que, durant le XVe siècle, l'art flamand demeurait autonome et dans l'ensemble complètement inaccessible aux inspirations du Midi, et que les peintres italiens, appréciant l'habileté technique des peintres flamands, tâchaient de s'assimiler certaines de leurs qualités, — dès le début du XVIe siècle un puissant courant d'influence italienne se manifestait dans le Nord, courant qui, en peu d'années, entraînait dans sa direction toute l'Europe civilisée. Les artistes flamands, détournés de leur voie naturelle, allaient prendre des leçons en Italie et presque tous se mettaient à imiter un art sans rapport avec leur tempérament.

Quelles furent les causes principales de ce revirement, — ou en d'autres termes quels éléments de supériorité évidente avait l'art italien pour triompher d'une manière si éclatante, c'est ce que je tâcherai de faire voir dans la présente étude.

Et pour ce, je remonterai d'abord au commencement du XVe siècle, à l'époque où l'art flamand et l'art italien, indépendamment l'un de l'autre et selon leurs inspirations propres, s'affirmaient avec force en une suite d'œuvres puissantes et originales, et je comparerai ces deux arts en prenant comme exemples quelques unes de leurs productions les plus caractéristiques.

Le célèbre retable de St.-Bavon à Gand, l'Agneau mystique, fut terminé, comme l'on sait, en 1432 par Jean van Eyck, après la mort de son frère aîné Hubert († 1426), qui l'avait entrepris. Cette œuvre est évidemment une œuvre



MASACCIO
Jésus ordonne à St Pierre de payer le tribut
(Chapelle Brancacci, Église del Carmine, Florence)

de pleine maturité, résultat suprême d'une évolution commencée chez les devanciers et accomplie par l'effort des frères van Eyck : elle fait deviner l'existence d'un long travail de préparation, elle est l'aboutissement d'une série d'efforts, le point culminant d'un art. Telle qu'elle est, d'un coloris admirable, chaud et vibrant, d'une composition simple et claire, d'une exécution fine et achevée en toutes ses parties, elle produit l'impression d'une chose complète, définitive, unique. L'étonnant sens de la réalité qui s'y manifeste, la perfection du détail, la beauté des paysages, la profondeur et l'harmonie des couleurs, font que l'âme du spectateur est prise tout entière par l'œuvre et qu'il ne voit point d'abord que certains éléments manquent à cet art.

Pour apprécier l'importance de ces éléments déficients, il faut prendre un terme de comparaison et mettre en présence de ce chef-d'œuvre de l'art flamand un chef d'œuvre contemporain de l'art italien. Celui qui s'impose à l'esprit comme l'expression la plus décisive du génie italien au commencement du xve siècle, c'est la fresque de Masaccio qui se trouve dans la chapelle Brancacci de l'église des Carmes à Florence, et représente le Christ ordonnant à St.-Pierre de payer le tribut [1].

A première vue, une comparaison entre ces deux œuvres semble impossible, tant elles diffèrent en tous points, — par les dimensions, par le procédé employé, par le style. Mais la dissemblance des œuvres correspond bien à la dissemblance effective des deux arts, et loin d'être arbitraire, cette comparaison assume pour ainsi dire un caractère de nécessité.

L'œuvre de Masaccio est une peinture murale, une fresque, tandis que l'œuvre des van Eyck est un retable. Ce n'est point là un effet du hasard : la fresque avait dans l'art italien une importance plus grande que le tableau, tandis qu'elle n'occupait qu'une place tout à fait secondaire dans la peinture flamande. Je sais bien que certains auteurs modernes, se basant sur la découverte de restes de peintures murales, demeurées longtemps cachées

[1] Masaccio naquit en 1401, et mourut en 1428. Il peignit à l'église des Carmes selon toute probabilité en 1427.

sous les badigeons, et de documents attestant l'existence d'ouvrages semblables aujourd'hui perdus, prétendent que les églises flamandes étaient à l'intérieur entièrement couvertes de fresques. Cette assertion fût-elle démontrée conforme à la vérité — et elle est loin de l'être — il existerait encore une différence matérielle capitale entre l'Italie et les pays du Nord au point de vue du développement que pouvait prendre la peinture murale : tandis que les églises italiennes offraient d'immenses surfaces de murs libres, il n'y avait dans les églises gothiques du Nord que peu d'espaces à la disposition du peintre et ces espaces étaient pour la plupart fort restreints : les plus grands se trouvaient dans le transept ; dans les chapelles il n'y avait qu'un seul mur disponible, car l'on ne pouvait placer l'autel au fond, comme il était d'usage en Italie, à cause de la dimension des fenêtres. L'emploi de la fresque était donc nécessairement fort limité dans le Nord. D'ailleurs, s'il en avait été autrement, l'habitude de peindre à fresque eût donné aux artistes une certaine façon de concevoir, une certaine accoutumance de la main qui se fussent trahies même dans leurs tableaux. Or nous n'observons rien de semblable.

L'œil habitué aux tableaux d'autel italiens, qui ne contiennent généralement que quelques grandes figures peintes largement et sans minutie, est frappé par les petites dimensions des personnages qui occupent la partie inférieure du retable des van Eyck. De l'autre côté de la chapelle, on ne distingue guère que les ensembles, et il faut regarder de fort près pour bien voir les figures, qui toutes sont achevées avec un soin extraordinaire. Les figures de la partie supérieure, bien que de dimensions plus grandes, ne sont ni traitées avec moins de soin, ni moins finies dans les plus petits détails. Dieu le Père, le sceptre à la main, la tiare sur la tête, semblable, dans sa pose hiératique et son vêtement lourd tout brodé de perles et de pierreries, à quelque pontife-roi de l'Orient, figurerait aussi congrûment sur la page initiale d'un missel précieux. Les van Eyck, quelque supérieurs qu'ils fussent en ceci à la plupart de leurs successeurs immédiats, n'étaient point en effet exempts d'un défaut commun aux peintres flamands du XVe siècle : celui de







HUBERT ET JEAN VAN EYCK
L'Adoration de l'Agneau mystique
(Église St Bavon, Gand)



HUBERT ET JEAN VAN EYCK
L'Adoration de l'Agneau mystique (Partie centrale)
(Église S[t] Bavon, Gand)

concevoir en petit leurs figures et de les agrandir ensuite suivant les nécessités du travail à livrer. Bien entendu, je parle ici d'un processus inconscient, d'une opération qui se faisait involontairement dans l'esprit de l'artiste. Ce phénomène est le plus évident, me semble-t-il, chez Memling, mais il est parfaitement visible aussi chez les van Eyck, bien que dans un tableau comme la Vierge et St-Donatien (Musée de Bruges) il soit à peine sensible.

Il paraît probable que la peinture flamande dérive de la miniature dont elle a la finesse et la richesse ornementale. Cette origine est décelée notamment par un trait dont je parlerai dès maintenant, anticipant quelque peu sur la suite de cet exposé : dans la plupart des tableaux flamands du xve siècle, le point de vue — ou si l'on veut l'horizon — est placé très haut, beaucoup plus haut qu'il ne nous apparaît dans la réalité ; en conséquence il ne reste qu'un petit espace de ciel à la partie supérieure du tableau et les différents plans en profondeur tendent à se superposer, de telle sorte que les personnages lointains apparaissent au-dessus des personnages rapprochés du spectateur. Une telle disposition répond aux besoins du livre, où il importe avant tout de remplir la page et de former un ensemble ornemental clairement saisissable et agréable à l'œil. Il n'était guère possible que l'enlumineur se figurât une page de livre comme une fenêtre à travers laquelle il eût aperçu la scène à peindre, tandis qu'une semblable conception devait naître aisément, et effectivement elle naquit, dans le cerveau des peintres italiens accoutumés à couvrir les murs de fresques. De là de très grandes différences dans la manière de composer et dans les problèmes techniques abordés, différences que j'exposerai tout à l'heure.

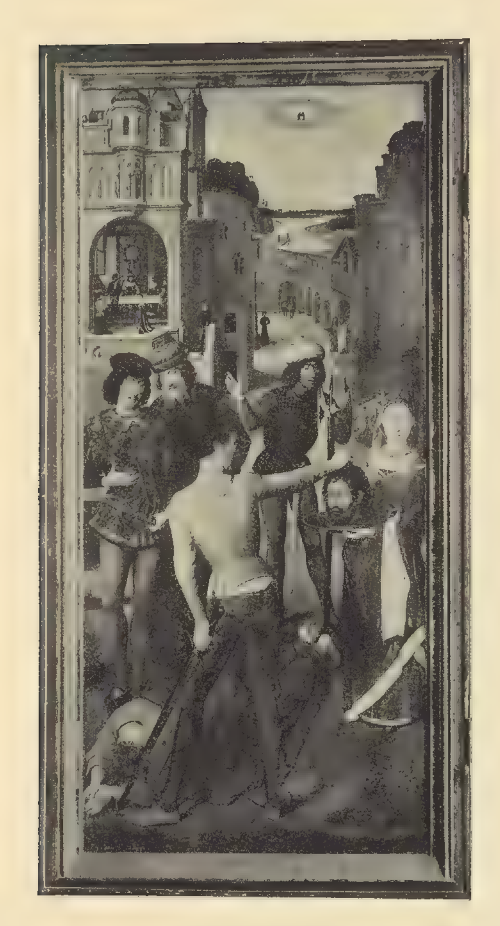
Les Italiens, généralement habitués au faire de la fresque, qui exige un travail rapide, s'attachant surtout aux lignes essentielles, voyaient grand : pour faire des tableaux de petites dimensions ils devaient réduire les proportions qui leur étaient familières et jamais ils ne parvenaient à cette vérité dans le rendu des détails, à cette finesse d'exécution qui distinguaient les Flamands, ou à cette solidité et à cet éclat du coloris, que le simple procédé à la détrempe, dont ils faisaient usage, ne leur permettait pas d'atteindre. Aussi,

en Italie, beaucoup d'amateurs préféraient-ils les tableaux flamands, et les peintres, conscients des avantages de leurs confrères du Nord, tentèrent-ils plus d'une fois de rivaliser avec eux. (1)

D'autre part, au point de vue de l'ampleur du style et de la science de la composition, les peintres italiens avaient l'avantage; et par la nature même de leur travail ils étaient amenés à aborder une foule de problèmes qui s'imposaient moins directement aux flamands et dont la solution devait agrandir considérablement le pouvoir de l'artiste.

Si l'on continue à comparer l'œuvre des van Eyck et celle de Masaccio, l'on sera vite frappé du contraste entre l'impression d'immobilité qui se dégage de l'une et la sensation de mouvement, de vie que donne l'autre. Bien que le groupe principal de la fresque de Masaccio soit formé de personnages arrêtés, il est animé : la pose dégagée de ces hommes, l'aisance de leurs gestes, le libre jeu de leurs articulations, leur tenue ferme mais exempte de raideur, la façon dont toute l'attitude des corps seconde la mimique, nous révèlent chez Masaccio une science qui faisait défaut aux van Eyck. Considérez la figure du percepteur de l'impôt : il est vu de dos, le poids de son corps porte sur la jambe gauche, la droite reste en arrière, écartée, et pose à peine sur le sol; d'un geste précis il réclame le tribut en désignant du doigt la ville où l'on ne peut entrer sans le payer : tout est vivant et expressif dans cette figure, elle est saisie dans une position d'équilibre momentané qui dure assez longtemps pour être nettement perçue par l'œil, mais donne la sensation qu'elle vient de s'établir et qu'elle peut d'un moment à l'autre se modifier ; le mouvement vient de s'arrêter, il est sur le point de reprendre, l'on en éprouve presque physiquement l'imminence. En même temps la figure est circonscrite par une ligne précise, elle est comprise dans un espace clairement saisissable, elle existe et tient de par elle-même, elle est pour ainsi dire sculpturalement visible. Allier à ce *dynamisme* la clarté de la silhouette, donner l'impression du mouvement tout en offrant à l'œil une image qu'il puisse admettre et qui le satisfasse — c'est là l'un des problèmes

(1) Voir l'étude précédente.



HANS MEMLING
La Décollation de St Jean-Baptiste
(Volet de gauche du grand triptyque de l'Hôpital St Jean, Bruges)

artistiques les plus difficiles à résoudre, et Masaccio l'avait résolu, comme le montre, outre la figure que je viens de décrire, le groupe voisin : Adam et Eve chassés du Paradis. Chez les van Eyck, au contraire, on trouve encore sous ce rapport beaucoup d'incertitude : et bien que leurs figures ne soient pas vraiment fautives, elles n'ont ni la fermeté d'assise, ni la franchise d'allure, ni la sûreté de lignes de celles de Masaccio. Et leurs successeurs ne sont point en progrès à cet égard : il suffit de considérer certaines figures de Memling pour s'en convaincre : par exemple, celle du bourreau qui présente à Salomé la tête de saint Jean dans le grand triptyque de l'hôpital de Bruges (de 1479).

La diversité d'allure des deux œuvres dérive aussi de la diversité des sujets. Mais cette diversité est dans la nature des deux arts, des deux peuples : que l'œuvre flamande ait pour sujet une allégorie tandis que l'œuvre italienne représente une action, ce n'est pas là non plus l'effet du hasard.

L'Italien par tempérament tient de l'acteur, et cette disposition se trahit dans sa conduite comme dans ses paroles. Vous entendrez souvent en Italie l'homme du peuple narrer les événements auxquels il a assisté, avec une étonnante puissance de dramatisation ; vous le verrez mimer une scène avec une admirable entente du geste, il jouera tous les personnages à la fois, il fera vivre devant vous le drame. C'est un don de la race : les Italiens ont fourni les plus grands conteurs du monde après les Orientaux. Ils savaient ramasser l'action, la réduire à ses moments essentiels, passer rapidement de point culminant en point culminant, tenir sans cesse l'intérêt en éveil. Les peintres avaient le même talent : avec d'autres moyens d'expression Giotto, Masaccio, Ghirlandaio savaient *raconter une histoire* aussi bien que Boccaccio ou Sacchetti. Ce talent eut tous les moyens de se développer grâce au genre de sujets qu'on leur commandait surtout. L'immense extension des communautés religieuses en Italie, spécialement des Franciscains et des Dominicains, l'importance donnée au culte des saints par l'esprit superstitieux et toujours empreint de paganisme du peuple, faisaient que les peintres avaient sans

cesse à exposer aux fidèles les pieuses légendes et les vies des bienheureux. Ils se trouvaient aux prises avec ce problème : traduire en images, le plus démonstrativement possible, des récits de caractère naïf et populaire. Et pour ce faire, ils devaient saisir le moment le plus propre à suggérer à l'esprit chaque épisode, le point le plus saillant du drame, l'instant de majeure tension des âmes ; ils devaient trouver les gestes les plus expressifs et par l'attitude des personnages secondaires éclairer et compléter la scène. Avec quelle habileté dès la fin du XIIIe siècle un Giotto était capable de résoudre de pareilles difficultés, c'est ce que l'on peut reconnaître dans l'église supérieure de St. François à Assise.

Les Flamands n'avaient point l'occasion d'exécuter d'aussi vastes travaux : comme je l'ai dit, les surfaces à décorer dans leurs églises étaient restreintes, et l'on n'y pouvait déployer de grands cycles de fresques. Les sujets empruntés à la vie des saints ne prirent donc pas une importance prépondérante et le genre narratif, si cultivé par les Italiens, resta à l'arrière-plan. D'autres causes expliquent encore la préférence donnée en Flandre aux sujets allégoriques et en général à ceux qui ne réclamaient pas une action mouvementée : la plus importante, au point de vue qui nous occupe, réside dans le tempérament même du peuple. Les Flamands ne sont point naturellement doués d'un grand génie dramatique. En art ils n'ont point le goût de la ligne précise, de l'action rapide qui va droit au but et néglige ce qui ne lui est pas essentiel ; ils musent volontiers en route, s'attardent à rendre les aspects de la nature, insistent sur l'analyse des sentiments, cherchent à traduire des états d'âme. C'est même là ce qui les intéresse davantage, et cette tendance est manifeste aussi bien chez leurs anciens peintres que chez leurs littérateurs d'aujourd'hui. Doivent-ils exposer une action, ils sont portés à substituer au drame visible le drame interne, au jeu des passions qui s'exhalent au dehors, l'expression sourde des conflits qui fermentent au fond des consciences. Je vais le faire voir par un exemple tiré de la matière même que je traite.

S'il est un sujet qui convient excellemment au génie des Italiens et qu'ils



Léonard de Vinci
La Cène (fresque)
(Couvent de S. Maria delle Grazie, Milan)



Thiéry Bouts
La Cène
(Eglise St Pierre, Louvain)

ont surabondamment traité, c'est bien la Cène. On peut dire que Léonard de Vinci lui a donné sa forme définitive en créant le chef-d'œuvre qui couronna les efforts du xve siècle et marqua l'étape suprême dans le développement de la peinture italienne. Il ne nous est plus possible de concevoir la Cène autrement que ne l'a conçue Léonard et le mot éveille inévitablement en nous l'image qu'il en a créée. Aussi la Cène en son moment culminant, le moment où le Christ prononce les mots : « L'un de vous me trahira, » est-elle essentiellement dramatique : cette parole épouvantable, la mieux faite pour bouleverser l'âme des disciples, tombe soudaine, inattendue au milieu d'eux, chacun est frappé au cœur et immédiatement réagit : leur âme tout entière se porte au dehors et se manifeste dans le geste, dans l'attitude, dans l'expression. On sait comment Léonard a saisi et rendu ce moment unique, comme il est parvenu à faire sentir les différences de caractère par les différences de qualité dans l'expression d'un même sentiment, avec quel art il a opposé le calme du maître à l'agitation des disciples, de quelle vie intense il a animé toutes ses figures, quel mouvement tumultueux des âmes il a traduit en images sans nuire en quoi que ce fût à la clarté et à l'équilibre de la composition.

Que firent les vieux peintres flamands d'un sujet qui correspondait si peu à leurs aptitudes et à leur tempérament? Ils esquivèrent ou plutôt tournèrent la difficulté en évitant le moment que Léonard choisit. Le texte biblique le permettait : la Cène comprend en effet deux moments bien distincts : le moment où le Christ communie les apôtres et celui où il leur révèle la trahison ; je ne tiens pas compte ici d'un troisième moment, accessoire, celui où il dénonce le traître. Il existe à ma connaissance deux œuvres flamandes importantes du xve siècle ayant pour sujet la Cène : le tableau de Thiéry Bouts dans l'église de St.-Pierre à Louvain (1) et le tableau de Juste de Gand à Urbin : dans l'un comme dans l'autre c'est la Communion des apôtres qui est figurée. Or, au moment de la communion, le drame est tout intérieur : les

(1) Achevé en 1467. Les volets sont aux musées de Munich et de Berlin. Les fragments représentant le sacrifice de Melchisedec et les Hébreux recueillant la manne (Pinacothèque de Munich) font voir que Bouts n'était guère habile à rendre des scènes mouvementées.

apôtres se recueillent pour recevoir le pain qui symbolise la chair du Christ : seul Judas, qui a trahi, se sent troublé et se détourne. D'un côté, différents degrés du désir et de l'extase mystiques; de l'autre, le remords silencieux d'une âme qui doit se contraindre : tels sont les seuls sentiments à rendre, sentiments profonds, qui ne se manifestent point par les gestes, mais par l'attitude et surtout par l'expression. Il serait peut-être plus aisé de les traduire par des mots que par des couleurs, pour ce qu'ils ont de caché et d'intime. Mais le tempérament des Flamands leur faisait préférer cette difficulté à celles qu'affrontèrent les Italiens, et Bouts spécialement résolut, aussi bien que le lui permettait son art, un problème qui n'était pas entièrement soluble (1).

A travers tout l'art flamand on retrouve une prédilection naturelle pour les sujets où domine l'expression d'un sentiment, et un certain embarras vis-à-vis des sujets dont une action constitue l'intérêt essentiel. C'est ainsi que le xve siècle a produit une foule de Crucifixions, de Pietà, de Lamentations sur la mort du Christ, de Dépositions de Croix, où les attitudes et les expressions d'une douleur morale profonde sont rendues en d'infinies nuances avec une grande vérité et une grande force. Et plus tard Rubens, qui avait pourtant profité des leçons des Italiens, se trouvait moins à l'aise et faisait preuve de moins de génie personnel dans les sujets dramatiques que dans ceux où il pouvait librement exprimer ce bonheur de vivre, cette joie de la nature féconde et saine, dont son œuvre est la plus puissante manifestation humaine. Parmi le petit nombre de thèmes religieux qui étaient selon ses vœux il affectionnait particulièrement l'Adoration des Mages, que ses prédécesseurs du xve siècle avaient aimée déjà pour la pompe, le luxe d'ornement, la richesse de couleur qu'elle comportait : il reprit cette donnée en lui imprimant l'allure seigneuriale et l'ample rythme de sa propre vie, et la traita dans

(1) L'une des plus bizarres représentations de la Cène est celle attribuée à Henri Bles dans la collection Kaufmann à Berlin. Le peintre a pris pour sujet le « unus vestrum » comme Léonard, et la vive mimique de ses personnages trahit l'influence italienne. Mais à force de chercher l'expression il a fait une véritable caricature : on dirait qu'il a choisi, pour rendre chaque sentiment, le plus ridicule des gestes qui le puissent manifester.



H. ET J. VAN EYCK
Anges chantant
(Fragment de l'Adoration de l'Agneau mystique, volets)
(Musée Royal, Berlin)

le même sens qu'eux, mais avec une largeur de sentiment, une liberté de génie et une virtuosité de moyens qui leur avait fait défaut.

Poursuivons notre examen comparatif et considérons maintenant les deux œuvres dans les détails. Les nombreuses figures qui peuplent le triptyque des van Eyck, exécutées toutes avec un soin parfait, frappent par ce qu'elles ont de vrai et d'expressif. Tous ces saints personnages, ces docteurs, ces ermites sont des hommes rudes, aux traits durs, souvent bornés, dont le type général est d'une laideur caractéristique. On ne trouve point trace d'un essai d'idéalisation dans ce sujet qui l'eût pourtant comporté. Même les créatures célestes sont traitées avec un impitoyable réalisme fondé sur l'observation précise de la vie ambiante. Les anges chantent sans plus de grâce que des chantres à gages : ils ouvrent largement la bouche et, dans les efforts qu'ils font pour donner de la voix, leurs visages se contractent et grimacent. Les deux figures nues d'Adam et Eve ne témoignent d'aucun souci de la beauté formelle : elles sont étudiées sur le vif et rendues avec une exactitude scrupuleuse jusqu'au moindre poil, mais elles sont franchement laides. Et si dans le caractère de virilité un peu sauvage de l'Adam il est possible à un moderne de trouver une certaine beauté, il faut avouer que l'Eve est l'un des plus affreux exemplaires de femmes qui aient été créés par des artistes en possession d'une technique suffisamment développée. Avec son gros ventre, ses épaules étroites, ses bras longs et maigres, ses jambes grêles, sa tête vulgaire, elle est presque repoussante, et Rembrandt seul est parvenu, avec des moyens plus savants, à faire des nus féminins encore plus laids.

Tout autre était la tendance des Italiens : ils aimaient trop la pureté de la ligne et avaient un sens trop vif de la beauté formelle pour céder aisément à la tentation d'imiter la réalité à la lettre, même sous ses plus laids aspects. Aux murs de la chapelle Brancacci, Adam et Eve sont représentés deux fois : l'une de ces représentations est attribuée à Masolino da Panicale, qui fut, selon une tradition ancienne, le maître de Masaccio ; l'autre, figurant Adam et Eve chassés du Paradis, est de Masaccio. Tout en manquant de fermeté dans la pose et de décision dans les contours, les figures de Masolino ont une

certaine grâce et sont exemptes de traits choquants. Masaccio n'ignore rien de ce qui constitue essentiellement la beauté du corps nu : l'harmonie des proportions, la plénitude des contours, le rythme des lignes, le mouvement des surfaces, la vigueur du modelé. Il connaît l'efficacité de certaines attitudes qui font ressortir les formes et accentuent les contrastes. On voit qu'il prend plaisir à peindre une épaule bien en chair animée par le geste du bras, un torse à la musculature puissante, un ventre de femme avec le jeu délicat de ses reliefs et de ses dépressions. Il distingue finement les caractères différentiels du nu chez l'homme et chez la femme. En un mot il possède déjà une connaissance très complète du corps humain, connaissance qui fait défaut aux maîtres flamands contemporains.

D'où lui vient cette science? De sa seule expérience? de l'exemple des grands sculpteurs ses compatriotes? Que doit-il à l'étude des statues antiques? Il est difficile de répondre d'une façon précise à ces questions. Un certain sens de l'eurythmie des formes avait persisté sans doute en Italie, car même au XIVe siècle la plupart des artistes répugnent à adopter les laideurs et les difformités gothiques. [1] Que la connaissance des antiques ait affermi et confirmé cet instinct, qu'elle ait servi de guide dans l'observation des formes naturelles et empêché la prépondérance d'un réalisme étroit, c'est là un fait incontestable. Mais l'étude directe du modèle vivant, soutenue par la pratique des dissections, n'en fut pas moins la source principale de la science anatomique des *Quattrocentisti*. Ce serait une erreur de les croire soumis à une idée conventionnelle du Beau. Loin de vouloir nuire à l'impression de vérité de l'ensemble de peur de déplaire à l'œil, ils savaient sacrifier la forme au caractère dès que le sujet l'exigeait. C'est ainsi que Piero della Francesca, représentant la mort d'Adam en ses fresques

[1] Je n'exagère point en parlant des laideurs et des difformités gothiques : elles sont manifestes dans les œuvres des artistes italiens qui avaient été entraînés par le courant gothique, comme Giovanni Pisano ; voyez p. ex. les restes de la chaire du dôme de Pise. Et les ivoires, qui servirent sans doute beaucoup à la propagation de l'art gothique, nous montrent en général des corps déjetés, mal développés, sans proportions, et des visages en lames de couteau sur lesquels est figé un sourire maniaque.





H. ET J. VAN EYCK
Adam et Eve
(Fragment de l'Adoration de l'Agneau mystique, volets)
(Musée Royal, Bruxelles)



Masaccio
Adam et Eve chassés du Paradis (fresque)
(Chapelle Brancacci, Carmine, Florence)



Masolino da Panicale
Adam et Eve (fresque)
(Chapelle Brancacci, Carmine, Florence)



Piero della Francesca
Mort d'Adam (fresque)
(Église S. Francesco, Arezzo)

célèbres de San Francesco à Arezzo (milieu du xve siècle), a peint avec un sens étonnant de la réalité les deux vieillards : Adam, les chairs tombantes, la peau sans adhérence avec elles et ramassée en gros plis, le geste tremblant, assis à demi défaillant sur le sol ; Eve, le dos voûté, la poitrine pendante et flasque, la démarche mal assurée. Mais à côté de ces êtres décrépits il a placé des hommes vigoureux et massifs, des jeunes gens fermes sur jambes, musclés et agiles, une femme aux formes pleines, aux seins durs, toute une belle, saine et vivante race, non moins réelle que la race à laquelle van Eyck empruntait ses modèles, mais certainement plus digne d'être figurée dans sa nudité originelle. Car l'emploi du nu n'est souhaitable dans une œuvre d'art que si ce nu est beau, et tout véritable artiste, non aveuglé par de fausses idées théoriques, n'hésitera pas à préférer un beau nu, s'il a le choix : mais les van Eyck n'avaient pas le choix et ils aimèrent mieux imiter la réalité, telle qu'elle se présentait à eux et toute laide qu'elle était, qu'adopter un type conventionnel : d'ailleurs, quelle convention eût pu les satisfaire, s'ils ignoraient l'art antique ?

Dans leur amour de la beauté formelle les Italiens possédaient un des éléments, et non le moindre, de leur triomphe à venir. Chez les Flamands l'expression l'emportait sur la forme et elle fait souvent l'intérêt principal de leurs tableaux. Elle est toujours spécifique, alors que chez les plus sincères des Italiens (et au xve siècle ils l'étaient presque tous), il n'est point impossible de trouver quelque chose de rhétorique et de théâtral. Les apôtres de Masaccio montrent une certaine dignité, un sentiment de leur importance, qui est justifié sans aucun doute par la portée religieuse du sujet, mais n'est point strictement observé. Il y a là si vous voulez, dans cette action déterminante exercée sur la physionomie par de simples considérations de style, un rien de convention dont les Flamands étaient exempts. La dignité du sujet ne les préoccupait guère. La nature était en ce sens leur guide unique, ils se fiaient à elle, la consultaient pour résoudre leurs doutes et lui obéissaient à la lettre.

Nous n'avons point encore poussé à fond notre examen, car il nous reste

à arracher aux deux œuvres le plus important des secrets : la manière de composer de leurs auteurs, la façon dont les vieux maîtres interprétaient la nature dans leurs créations d'art, le travail d'ordonnance et de mise en valeur qu'ils faisaient subir aux éléments empruntés à la réalité. Peut-être y parviendrons-nous en étendant le champ de nos observations et en nous aidant de nouveaux exemples.

Rien n'est plus simple que la composition du panneau central de l'Agneau mystique : au milieu, sur un tertre entouré d'une couronne d'anges, l'autel, qui porte l'Agneau ; à l'avant-plan, deux groupes parfaitement symétriques de personnages, séparés par la fontaine dont l'extrémité supérieure atteint précisément la base de l'autel ; à l'arrière, les groupes parallèles des martyrs et des vierges sortant des feuillages et entièrement visibles au-dessus des groupes d'avant plan ; au fond, une étroite bande de ciel sur laquelle se profilent des silhouettes d'arbres et de villes. C'est un rayonnement symétrique, autour d'un point central. Toutes les parties de la composition sont nettement séparées les unes des autres. Les pieds des figures d'arrière-plan apparaissent par-dessus les têtes de celles d'avant-plan ; même dans l'étroite couronne d'anges qui enveloppe l'autel de l'Agneau, chaque ange est bien distinct du voisin et les plus rapprochés du spectateur apparaissent au-dessous des plus éloignés. L'équilibre de la composition repose entièrement sur le rapport le plus simple, le rapport d'égalité, et rien dans l'ordonnance ne trahit cette expérience consommée, cette science technique qui font aborder sans crainte des problèmes ardus. On dirait que le peintre n'ose se hasarder et qu'il évite les difficultés, se sentant impuissant à les vaincre.

Si l'on examine un grand nombre d'œuvres des peintres flamands du xve siècle, on reconnaîtra qu'ils ne donnaient de la clarté à leurs compositions qu'en simplifiant considérablement les données de la réalité et en réduisant les rapports naturels à leurs formes les plus élémentaires. Généralement on y trouve une superposition artificielle des plans, qui a pour but de faire apparaître distinctement toutes les figures : le spectateur voit les personnages comme s'ils étaient disposés sur des gradins ou comme si lui-même les



Hugo van der Goes
La Mort de la Vierge
(Musée Communal, Bruges)




THIÉRY BOUTS
La Justice de l'Empereur Othon
(Musée Royal, Bruxelles)

dominait. Pour parler perspective, le point de vue dans les tableaux flamands est placé très haut, plus haut que ne le comportent les conditions ordinaires de la vie. Normalement nous nous trouvons sur le même plan horizontal que les personnages qui se trouvent autour de nous, leurs têtes apparaissent donc à peu près à la même hauteur, à la hauteur de nos yeux. Ce n'est qu'en respectant cette disposition que le peintre nous fait entrer de plain pied dans la réalité. S'il la modifie, nous ne sommes plus que des spectateurs séparés de la scène, nous n'avons plus la sensation de participer nous-mêmes à l'action. Les Italiens, qui cherchèrent la solution d'une foule de problèmes perspectifs, firent aussi varier la position du point de vue (1). Mantegna l'abaissa parfois au-dessous de la ligne de terre, ce qui était logique eu égard à la position réelle du spectateur, car les fresques sont généralement situées plus haut que son œil. Mais on en revint toujours en Italie au parti que l'on avait adopté dès l'abord et qui donnait la plus grande impression de vérité : celui de laisser au point de vue sa position naturelle. En ce sens les tableaux flamands ne nous donnent pas l'illusion de la réalité : le sol y paraît trop incliné, les personnages d'arrière-plan trop élevés par rapport à ceux d'avant-plan ; les scènes sont vues pour ainsi dire à vol d'oiseau. Voyez, par exemple, les tableaux de Bouts, la Justice de l'empereur Othon, au Musée de Bruxelles, la Cène, à St-Pierre de Louvain : sans même parler de l'absence totale de perspective aérienne, ils ont quelque chose de troublant, de gênant : les plans horizontaux ont l'air de pencher, les figures surgissent les unes au-dessus des autres. Et cependant Bouts n'ignorait pas certaines lois élémentaires de perspective ; sa construction n'est pas fausse, vous pouvez vous en assurer (2) : les lignes perpendiculaires au plan du tableau se rejoignent en un même

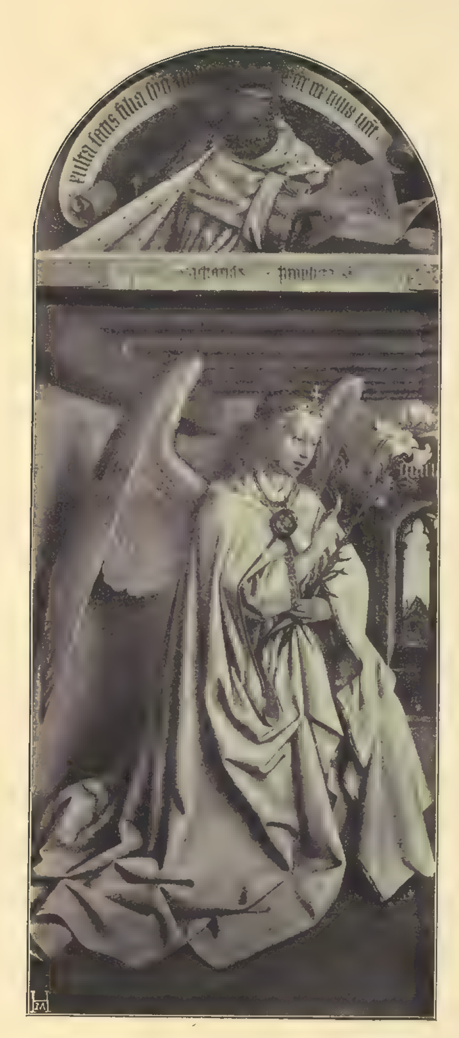
(1) Les Italiens avaient un sens délicat de l'opportunité de ces variations ; c'est ainsi qu'ils élevaient le point de vue quand il s'agissait de représenter une foule : une foule ne peut en effet être reconnue comme foule que d'un spectateur qui la domine et c'est généralement d'un lieu élevé, par exemple d'une fenêtre, que nous en embrassons l'ensemble. Voyez la fresque de Cosimo Rosselli à Sant' Ambrogio (Florence).

(2) Il faut remarquer cependant que les proportions des personnages ne sont pas dans un rapport exact avec la distance à laquelle ils se trouvent.

point, seulement ce point est placé plus qu'à hauteur d'homme (dans la Cène environ au milieu du bord inférieur du manteau de la cheminée) et de là dérive l'impression d'irréalité ressentie par l'œil.

Comme je l'ai dit déjà, les Italiens concevaient la surface à peindre comme une fenêtre ouverte sur la scène qu'ils devaient représenter, ou, pour me servir d'une expression plus scientifique, comme une section verticale de la pyramide visuelle ayant pour sommet l'œil de l'observateur. Ils se plaçaient dans les conditions où normalement la réalité se présentait à eux, et, par le fait même, ils étaient obligés d'aborder des problèmes de composition d'une solution difficile, que les Flamands évitaient. L'observateur, supposé sur la même surface horizontale que les acteurs, voit les têtes de tous les personnages, qu'ils soient à l'avant-plan ou à l'arrière-plan, approximativement à la même hauteur. Les figures d'avant-plan tendent donc à recouvrir complètement les autres. De là la nécessité de grouper les figures, de les réunir en masses distinctes, de faire ressortir les plus importantes, de les disposer de façon à ce que l'œil ressente clairement l'impression de profondeur et glisse en quelque sorte des unes aux autres en s'enfonçant dans l'espace idéal. C'est ici que l'artiste doit intervenir pour donner à sa composition cette unité, cette harmonie, ce rythme d'ensemble qui distinguent l'œuvre d'art des combinaisons accidentelles que nous offre la nature. Il doit donner la plus grande sensation de réalité, tout en évitant de suivre aveuglément la réalité. Il doit satisfaire à la fois notre œil qui exige un certain degré d'illusion, et notre âme qui aspire à la Beauté.

En cela les Italiens excellèrent : il suffit de jeter un coup d'œil sur la fresque de Masaccio pour reconnaître avec quelle sûreté, avec quelle perfection le jeune maître savait résoudre un problème aussi complexe : le groupe de quatorze personnes qui occupe le centre est disposé avec tant d'art, que l'on distingue d'emblée les acteurs de la scène, le Christ, St. Pierre, le percepteur d'impôt, des apôtres qui assistent en spectateurs attentifs : on lit sans peine leurs gestes, on déchiffre leurs caractères, leurs rôles. Tout donne la sensation directe de la vie : les disciples se pressent





HUBERT ET JEAN VAN EYCK
L'Annonciation
(Fragment de l'Adoration de l'Agneau mystique, volets, côté extérieur)
(Musée Royal, Berlin)



JEAN VAN EYCK
Arnolfini et sa femme
(National Gallery, Londres)

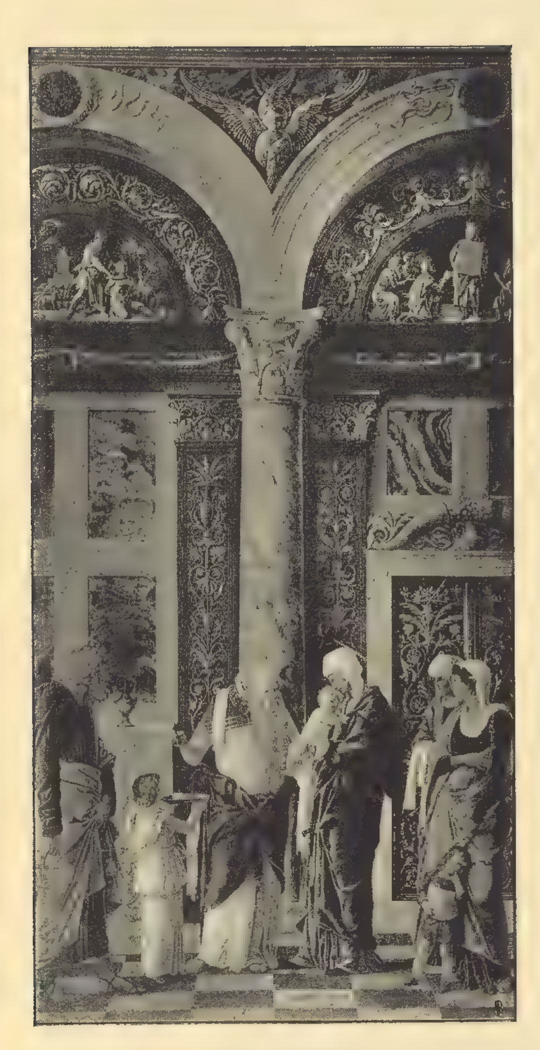
pour mieux saisir la réponse du maître ; leurs physionomies sont tendues, ils cherchent à le comprendre ; le Christ les domine tous par son calme, par l'assurance de son attitude, par l'autorité de son geste, si ferme et si simple qu'il s'impose aussitôt. C'est la vie même ! et pourtant quel art a présidé à l'ordonnance, comme on devine la prévoyance toujours en éveil du génie créateur, comme tout à été combiné en vue de l'impression d'ensemble. L'esprit de l'artiste a présidé à chaque chose, il est partout sans se trahir directement nulle part, il a tout voulu, et il a l'air d'avoir simplement imité la nature.

L'erreur des Flamands fut d'imiter servilement les objets extérieurs dans leurs moindres détails, tout en négligeant dans la composition les éléments les plus propres à donner l'impression de la réalité, d'ignorer que l'œuvre d'art doit rendre les aspects naturels non point littéralement mais selon la perception que nous en avons, et que c'est à *notre esprit* qu'elle doit paraître vraie. Ils subordonnèrent en somme le principal à l'accessoire : leurs figures sont minutieusement rendues jusqu'aux dernières rides des visages, jusqu'à la plus délicate broderie des vêtements, mais elles sont mal disposées et constamment hors de proportion avec les milieux qui les contiennent. Voyez, au revers des volets de l'Agneau mystique, l'Annonciation : si la Vierge et l'Ange se levaient, ils heurteraient de la tête le plafond trop bas. Et presque toujours, il en est ainsi : les personnages sont trop grands pour les chambres qu'ils habitent ou pour les monuments dans lesquels ils se trouvent, — ce qui rapetisse les édifices et tend à donner aux personnages des aspects de grands fantoches. Or la proportion des parties est d'une importance capitale dans la production de l'impression d'ensemble. Quels effets prodigieux l'on peut obtenir par une habile combinaison de rapports, Rembrandt l'a fait voir dans quelques tableaux et eaux fortes, notamment dans la Femme adultère du Musée de Londres et dans le grand Ecce Homo.

J'en viens nécessairement à parler du style : tout ce que j'ai dit jusqu'ici de l'échelle à laquelle les Italiens concevaient leurs figures, de leurs dispositions naturelles au pathétique, de leur amour de la beauté formelle, de

leur science de la composition peut se résumer ainsi : ils avaient plus de tenue, plus d'ampleur, plus d'élévation dans le style que les Flamands. Ils savaient mieux qu'eux en quoi ils pouvaient imiter directement la réalité, quand et comment ils la devaient modifier, jusqu'à quel point ils devaient s'en tenir à un type et quel degré de spécification leur était permis : en un mot ils avaient un sentiment plus juste de la mesure. Un geste, une attitude ne sauraient être admis — dans une œuvre peinte ou sculptée — pour la seule raison qu'on les rencontre dans la réalité : dès qu'ils sont ambigus ou disgracieux, dès qu'ils contredisent la ligne d'ensemble, gênent l'ordonnance, rompent l'harmonie, ils doivent être rejetés. L'attitude embarrassée d'Arnolfini et de sa femme dans le tableau de Jean van Eyck, la pose maladroite du mari appuyé sur ses deux jambes écartées, son geste gauche ont sans doute leurs correspondants dans la vie réelle, mais ils sont déplaisants, et en dépit des soins du peintre, malgré la finesse de l'exécution et la beauté de la couleur, le groupe est mal construit, inharmonieux, sans rythme.

Je pourrais développer longuement encore ces considérations et multiplier à l'infini les exemples, mais j'en ai dit assez pour que le lecteur intelligent ait saisi quels sont les avantages décisifs qui valurent aux Italiens de la Renaissance leur influence souveraine dans l'art européen. Pour concentrer toutes ces observations en une image claire, qu'il compare l'art italien et l'art flamand sur le terrain le plus favorable à celui-ci, dans deux productions de petites dimensions, de même sujet, datant toutes deux de la seconde moitié du xv[e] siècle : la Circoncision de Mantegna (portion du triptyque des Uffizi) et la Présentation au temple (volet du triptyque de Jan Floreins à l'hôpital de Bruges, 1477), qu'il considère les qualités de chacune, en estime la valeur, fasse le décompte, et il sentira que le courant méridional devait inévitablement triompher.



ANDREA MANTEGNA
La Circoncision
(Volet de droite de l'Adoration des Mages)
(Uffizi, Florence



HANS MEMLING
La présentation au Temple
Volet de droite du triptyque de Jean Florein)
(Hôpital St Jean, Bruges)

Nous avons pris jusqu'ici comme termes de comparaison deux œuvres appartenant au premier tiers du xve siècle : bien que dès cette époque l'art italien eût sur l'art flamand des avantages capitaux, sa supériorité ne se manifestait pas d'une façon évidente dans la peinture : au point de vue de la couleur, les Flamands l'emportaient, autant par leurs dons naturels que par l'excellence de leur procédé. Ce qui détermina la victoire définitive des Italiens, ce fut la tournure diverse que prit le développement artistique en Italie et en Flandre au cours du xve siècle. Tandis qu'ici, au coup de génie des van Eyck succédait un long temps d'arrêt, pendant lequel nul progrès frappant ne s'accomplit, là une activité déployée en tous sens, une conscience claire de la direction à suivre, un effort constant vers le mieux menaient rapidement au but souhaité : créer une technique d'une perfection telle qu'elle permît une réalisation complète des inspirations de l'artiste. Il ne m'appartient pas de retracer ici la merveilleuse évolution de l'art italien au xve siècle, cette étape triomphale commencée avec Donatello, Ghiberti, Brunelleschi, Masaccio, achevée avec Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Titien. Je dois me contenter de la considérer par rapport au sujet qui nous occupe et d'indiquer les caractères qui la spécifient.

Deux choses nous frappent surtout chez les Italiens de la Renaissance : le grand développement des intelligences et l'abondance de l'originalité. A leurs dons naturels, les artistes joignaient la réflexion ; chez eux la théorie et la pratique allaient toujours de pair : ils ne se laissaient point guider uniquement par leur instinct et par la routine apprise, mais cherchaient à se rendre compte des exigences de leur art, à perfectionner les méthodes, à multiplier les moyens d'expression. Ils poussaient avec ardeur leurs investigations dans tous les sens : en même temps qu'ils acquéraient une connaissance plus

complète et plus subtile du corps humain, en éclairant par les dissections les observations faites sur le modèle vivant, et aiguisaient leur sens de la beauté et de la proportion des formes par l'imitation et la restauration d'œuvres antiques, ils poursuivaient leurs études de perspective linéaire, devinaient bientôt de quelle importance est la graduation de la lumière, découvraient la perspective aérienne, créaient le clair-obscur. Appréciant la richesse et l'éclat du coloris des Flamands, ils s'assimilaient leur procédé et s'efforçaient de le perfectionner. Bon nombre d'entre eux notaient les résultats de leurs observations et les réunissaient sous forme de recueils ou traités d'un caractère tout empirique. Il y avait de l'esprit scientifique chez ces hommes qui alliaient souvent à l'exercice des métiers d'art, des occupations d'ordre plus purement technique, et il n'est point étonnant que le premier parmi les grands génies de la Renaissance qui atteignit le but vers lequel avaient tendu les efforts de tout le xve siècle, Léonard de Vinci, ait été à la fois peintre, sculpteur, architecte, ingénieur civil et militaire et n'ait cessé, sa vie entière, de poursuivre la solution des problèmes les plus élevés de la science.

La Renaissance est par excellence l'époque de l'affirmation de la personnalité; l'esprit corporatif se perd, chacun cherche à se distinguer, à développer ses qualités propres, à s'immortaliser par la création d'œuvres originales. Les caractères qui différencient les artistes sont plus nombreux que ceux qui leur appartiennent en commun : on reconnaît la manière des mieux doués d'entre eux au premier coup d'œil. Quelle distance entre un Piero della Francesca, un Mantegna, un Melozzo da Forli, un Botticelli et un Ghirlandaio, pour ne citer que des noms du *Quattrocento !*

Chez les Flamands [1], au contraire, il n'y a guère de personnalités bien tranchées : malgré tous ses efforts et toutes ses subtilités, la critique moderne est à peine parvenue à définir avec quelque précision la manière d'une demi douzaine de peintres du xve siècle. Encore ces peintres ont-ils entre eux un

[1] Je rappelle que je n'emploie pas le mot *Flamands* dans un sens strictement ethnographique : bon nombre de peintres dits flamands étaient nés en Hollande, aux bords du Rhin ou dans les provinces de langue française.



HANS MEMLING
Le Jugement dernier
(Marienpfarrkirche, Danzig)

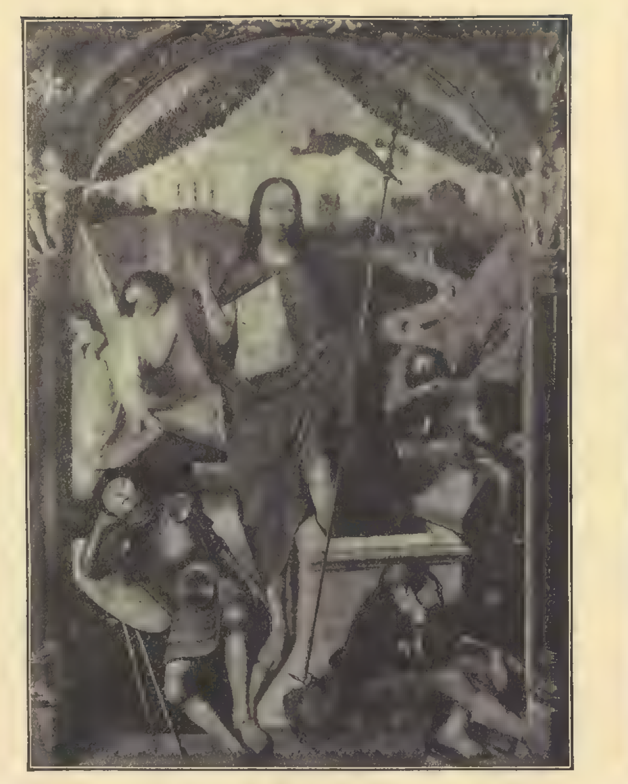
singulier air de famille. D'autre part il ne semble pas que les derniers venus soient en avance sur leurs aînés. De l'Agneau mystique aux œuvres de maturité de Memling, y a-t-il progrès? On ne saurait l'affirmer. Sans doute Memling l'emporte par certains côtés, par la grâce des figures, par l'idéalité de quelques expressions. Mais dans l'ensemble est-il supérieur aux van Eyck? Compose-t-il plus savamment? Campe-t-il mieux ses personnages? Donne-t-il une impression totale plus belle, plus grande, plus profonde? Fait-il preuve de plus de maîtrise? Assurément non. Au xve siècle, dans les Pays-Bas, on trouve un phénomène analogue à celui qui s'était produit en Italie au xive : de même que les épigones de Giotto répètent le maître, les successeurs des van Eyck vivent de l'héritage de ceux-ci. Certes il y a entre les deux cas une distinction à faire à l'avantage des Flamands, mais d'une part comme de l'autre on observe une période de stagnation succédant à un progrès rapide et décisif.

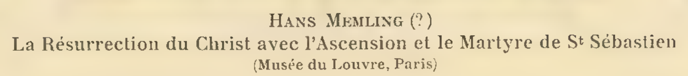
Cette stagnation n'était pourtant pas complète. Sous l'apparente immobilité de la surface un travail se faisait dans les profondeurs, et l'apport d'éléments nouveaux préparait les transformations à venir. Il vaut la peine de s'arrêter ici un moment et de se demander quelles furent les acquisitions des Flamands au cours du xve siècle. Ignoraient-ils l'intense activité du Midi? Ne firent-ils leur profit d'aucune des acquisitions techniques des Italiens? Eux qui devaient se soumettre entièrement à la Renaissance italienne au siècle suivant, n'en subirent-ils en rien l'influence, alors que moins sûre d'elle-même et moins dominatrice, mais toute jeune encore et débordante de vie, elle épandait autour d'elle des germes fécondants?

Je l'ai dit : du commencement à la fin du siècle on ne constate point de changements essentiels ; les qualités et les imperfections que j'ai signalées subsistent; les types se maintiennent dans leurs traits généraux; le style reste le même. Une analyse attentive peut seule nous révéler la présence d'éléments nouveaux. Ces éléments, ce n'est point dans le coloris que nous les chercherons : nous savons que sous ce rapport les Flamands étaient sans égaux et que les Italiens leur enviaient l'excellence de leur procédé. Ils

péchaient plutôt par la forme et au XVIe siècle la beauté des nus fut l'une des choses qui les frappèrent le plus dans les œuvres italiennes. Trouve-t-on chez les successeurs des van Eyck un progrès quant à la connaissance du corps humain et à la pureté de ses lignes ? Je ne le crois pas. Memling ne me semble pas en avance sur van Eyck et je ne vois pas en quoi les figures du Jugement dernier de Danzig (1473), qui lui est attribué, l'emportent sur l'Adam et Eve du retable de St Bavon. Elles sont plus minces et plus élancées sans être notablement plus belles ; leur attitude est gauche, leurs formes sont grêles ; les femmes ont la poitrine étroite, le ventre gros, les bras maigres comme l'Eve des van Eyck. Rien ne fait prévoir la plénitude des contours de la Renaissance ; rien ne rappelle la ligne harmonieuse et pure du *Quattrocento*. Que l'influence italienne ne se soit pas exercée en ce sens, il n'y a pas lieu de s'en étonner : le XVe siècle n'employait guère le nu que dans les sujets qui le réclamaient — c'est-à-dire dans un nombre fort restreint de cas — et le faisait avec une certaine timidité. Ce n'est qu'au siècle suivant que les artistes introduisirent à plaisir des nus dans leurs œuvres, tendance que favorisa singulièrement le goût de l'époque pour les compositions allégoriques et mythologiques.

La perspective était aussi un côté faible des Flamands. Le plus souvent ils se contentaient d'un à peu près ; leur construction est admissible pour un œil peu exercé, mais elle ne donne point l'impression d'être rigoureusement mesurée et de correspondre parfaitement à nos sensations visuelles normales. Quelles connaissances positives avaient-ils dans cette branche ? Comment s'y prenaient-ils dans la pratique ? Pour répondre à ces questions nous devons recourir uniquement à l'analyse de leurs œuvres, car ils ne nous ont point laissé de traités théoriques comme les Italiens et je ne sache pas qu'il reste d'eux le moindre écrit propre à nous éclairer. Cette analyse, qui ne peut être effectuée que sur des photographies, offre certainement de grandes difficultés; pour être réellement fructueuse, elle devrait être étendue à un nombre considérable d'œuvres. Je laisse à de plus patients que moi le soin d'accom-





HANS MEMLING (?)
La Résurrection du Christ avec l'Ascension et le Martyre de St Sébastien
(Musée du Louvre, Paris)

plir ce travail qui peut seul donner des résultats définitifs (¹). Les quelques observations que je transcris ici tendent simplement à établir des points de repère.

Il semble que les van Eyck ne connaissent aucune règle de perspective. Ils possèdent cependant certaines notions d'expérience : ils savent que des lignes fuyantes parallèles situées dans un plan horizontal — les lignes d'un plancher ou celles d'un plafond — tendent à se réunir en un même point. Mais ils ignorent que toutes les lignes perpendiculaires à la surface du tableau doivent concorder en un seul point situé sur la ligne d'horizon : on remarque chez eux — et souvent aussi chez leurs successeurs — que le point de concordance des lignes du plancher est fort différent de celui des lignes du plafond (et en général des parties supérieures de l'édifice). Un examen tant soit peu attentif révèle en outre une foule d'irrégularités et d'approximations dans le tracé et fait reconnaître l'absence d'une méthode rigoureuse.

Chez les peintres de la seconde moitié du xvᵉ siècle, nous constatons à cet égard un progrès évident : vérifiez la construction perspective d'un Bouts ou d'un Memling, vous la trouverez généralement exacte (²). Ainsi dans la Cène de l'église St. Pierre à Louvain (1467) le parquet est correctement mis en perspective comme il est aisé de s'en assurer. Le point de vue n'est pas

(¹) Depuis que j'ai écrit ces lignes on a commencé ce travail, du moins pour les œuvres des van Eyck. Voir Jos. Kern. *Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule.* Leipzig, 1904.

(²) Les résultats que l'on obtient en étudiant des tableaux de même époque ou des tableaux attribués à un même auteur sont souvent très différents. Ainsi on constate une mise en perspective fautive dans deux œuvres attribuées à Bouts : un St. Luc peignant la Vierge (Lord Penrhyn) ayant figuré à l'Exposition de Bruges (1902), et un Christ chez Simon le Pharisien de la collection Thiem à San Remo. Je ne saurais préciser la date à laquelle se manifesta en Flandre le progrès dans les connaissances perspectives. D'après Kern (*op. cit.*), ce serait entre 1436 et 1453 que les peintres flamands auraient appris que toutes les lignes perpendiculaires à la surface du tableau doivent concourir en un même point situé sur la ligne d'horizon. Deux tableaux de Petrus Christus (Musées de Berlin et de Francfort) sont à cet égard correctement construits. — Je rappellerai ici comme point de repère la date du Traité de Peinture de Leon Battista Alberti : 1435 A cette époque les règles que donne l'auteur étaient appliquées depuis longtemps en Italie. Elles paraissent avoir été découvertes 15 ou 20 ans plus tôt par Brunelleschi.

situé sur la ligne d'horizon (invisible, mais nécessairement comprise dans l'espace intercepté par les maisons que les fenêtres laissent apercevoir) : cette faute provient de l'habitude prise par les Flamands de placer le point de vue très haut : logiquement ils auraient dû élever d'autant l'horizon, mais ils se seraient mis ainsi en contradiction avec la réalité telle qu'elle s'offre à nous dans les conditions ordinaires de la vie (1).

Il est permis de supposer que les Flamands durent à l'influence italienne l'acquisition d'une méthode de mise en perspective. Les Italiens, nous l'avons vu, étaient experts en cette matière, théoriquement et pratiquement, dès le commencement du xve siècle. D'autre part les communications entre la Flandre et l'Italie étaient nombreuses à cette époque : toute une colonie florentine résidait à Bruges (2) ; les riches commerçants qui la composaient, possédaient indubitablement de ces coffres peints (cassoni), qui ne manquaient jamais à un Florentin aisé ; ils avaient assurément aussi de petits autels portatifs, des « plateaux d'accouchées », mille menus objets d'art ; ils donnaient sans doute aux églises, sinon des tableaux, du moins des croix historiées, des Paix niellées, des parements d'autel. Le grand développement de la manufacture des tapisseries dans les pays du Nord favorisait également les rapports entre les deux arts : nous savons que les Italiens faisaient exécuter en Flandre des tapisseries d'après des cartons fournis par des artistes de leur pays (3). Ajoutez à cela qu'il n'était point rare de voir émigrer en quête de fortune des ouvriers exerçant des métiers d'art et que plus d'un artiste célèbre accomplit

(1) Alberti dit avec justesse qu'il est préférable que la distance entre le point de vue et la ligne de terre soit égale à la hauteur des personnages figurés, de telle sorte que le spectateur et la scène peinte paraissent se trouver sur le même plan. (*Della Pittura*. L. I, p. 79 de l'édition Janitschek. Vienne, 1877).

(2) Voir à ce sujet Warburg : *Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance*, dans *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, 1902. On y trouvera les principales indications de sources. — Voir aussi Gilliodts van Severen : *Inventaire des archives de la ville de Bruges*.

(3) Un exemple est cité par Müntz dans le 2e vol. de l'*Histoire Générale de la Tapisserie* au chapitre concernant Ferrare : un certain Gherardo da Vicenza exécuta des cartons pour tapisseries qui furent envoyés en Flandre en 1455.



Gérard David
Cambyse faisant saisir le juge prévaricateur
(Musée Communal, Bruges)



GÉRARD DAVID
Bernardino Salviati avec St Martin, St Bernardin et St Donatien
(National Gallery, Londres)

de grands voyages ; et vous aurez une idée du nombre considérable d'intermédiaires qui pouvaient servir à la diffusion des moyens techniques et des styles.

Néanmoins l'influence de la Renaissance italienne sur la peinture flamande ne se manifeste nettement que dans les dernières années du xve siècle. L'un des motifs favoris de la première Renaissance, les *putti* tenant des guirlandes, n'apparaît dans les tableaux de Memling qu'au déclin de sa carrière (1). Ce même motif se retrouve, accompagné de deux médaillons imités de l'antique, dans un Gérard David du Musée de Bruges portant la date de 1498 (2). La lenteur de la pénétration italienne fut fatale à l'art flamand. La Renaissance au xve siècle eût pu exercer sur lui une influence salutaire, lui ouvrir des voies nouvelles et l'épurer sans lui faire perdre son caractère ; malheureusement, à peine cette influence commençait-elle à se faire sentir que la rapide éclosion de génies, qui marqua le début du xvie siècle, déterminait la formation d'un courant d'une force irrésistible ; tout l'art européen fut entraîné dans le même sens et dut subir une action impérieuse, exclusive, et — par le fait qu'elle empêchait le développement des qualités propres aux différentes races — stérilisante.

On ne fait qu'entrevoir l'influence de la première Renaissance un court moment au tournant du siècle : elle est sensible chez un maître de transition élevé dans les traditions de la vieille école comme Gérard David. Je trouve dans ses œuvres une certaine grâce des figures, une pureté des types, un mouvement des draperies, et surtout une ampleur de style qui manquent à ses prédécesseurs. Il se dégage des rythmes qui leur avaient suffi, il prend

(1) On trouve ce motif dans deux Madones (l'une à Vienne, l'autre aux Uffizi à Florence) et dans un triptyque du Louvre dont le panneau central représente la Résurrection du Christ : dans ce dernier tableau la figure vue en raccourci (et assez maladroitement exécutée) de l'un des soldats, trahit une intention de rivaliser avec les Italiens qui aimaient à vaincre des difficultés de ce genre.

(2) Ce tableau et son pendant, qui représentent l'histoire du Juge prévaricateur, furent commandés en 1488. Cf J. Weale, *Bruges*, p. 57, et la monographie du même auteur sur Gérard David (*The Portfolio*, décembre 1895).

une allure plus large, tout en gardant sa manière propre de voir les choses et son âme du Nord (1).

Le défaut le plus grave des Flamands était d'ignorer dans quelle mesure ils devaient interpréter la réalité. Ils commettaient une erreur commune à tous les réalistes : l'emploi d'un motif dans l'œuvre d'art leur paraissait autorisé par le seul fait qu'ils l'avaient rencontré dans la nature. Cela résulte déjà assez clairement du parallèle que j'ai fait entre la peinture flamande et la peinture italienne en prenant comme termes principaux de comparaison le retable de St Bavon des van Eyck et l'une des fresques de Masaccio au Carmine. Mais cette absence de distinction entre l'espace réel et l'espace idéal, qui fut l'erreur capitale des Flamands, ressortira davantage si nous ne nous bornons point à l'examen des œuvres dessinées ou peintes. En effet, dans la peinture cette distinction est donnée par les conditions mêmes du travail : l'artiste n'ayant à sa disposition qu'une surface doit produire l'illusion de la profondeur, créer idéalement la troisième dimension de façon à faire éprouver au spectateur la sensation de l'espace. Il opère donc dans des conditions essentiellement différentes de la réalité. Il n'en est pas de même du sculpteur pour qui la profondeur a une réalité matérielle ; aussi dans l'œuvre sculptée n'y a-t-il pas de limite visible entre l'espace idéal et l'espace réel : il faut se figurer la statue comme dégagée par l'artiste d'un bloc où elle était enfermée; l'espace occupé par ce bloc sera l'espace idéal (2). Cet espace est indiqué d'une façon plus précise lorsque la sculpture est comprise dans un ensemble architectonique : les lignes saillantes, les encadrements, les corniches en déter-

(1) Voyez, par exemple, le beau tableau de la National Gallery à Londres représentant le chanoine Bernardino Salviati, fils illégitime d'un riche marchand florentin, assisté de St Donatien, de St Bernardin de Sienne et de St Martin. Ce tableau a été peint en 1501. Cf. Weale. *Gérard David*, p. 17.

(2) Telle est aussi la conception de Michel-Ange : ses œuvres inachevées nous le montrent et un passage de Vasari le confirme (Vie de Michel-Ange : *Vite*, vol. VII, p. 273 de l'édit. G. Milanesi). — Sur la conception de l'espace et du relief en art et sur les différences entre les procédés de l'Art et de la Nature, on trouvera des indications importantes, et d'autant plus précieuses qu'il règne aujourd'hui une grande confusion d'idées à cet égard, dans le livre de A. Hildebrand, *Das Problem der Form*.



ANDREA DEL VERROCCHIO
La Décollation de St Jean-Baptiste
(Fragment de l'autel en argent du Baptistère ; Musée de l'Opera del Duomo, Florence)



JEAN BORMAN
Martyre de S[t] Georges
(Partie centrale d'un retable en bois sculpté ; 1493)
(Musées Royaux des Arts Décoratifs, Bruxelles)

minent les limites. Dans l'espace idéal où se développe l'œuvre d'art, les êtres et les choses sont soumis à des lois spéciales et apparaissent sous un aspect nouveau, qui diffère de ceux qu'ils offrent dans la nature tout en les évoquant. Si vous le voulez, les objets subissent une certaine réfraction en passant du milieu naturel dans le milieu idéal. Et ce n'est point là un précepte académique, mais l'énoncé d'une nécessité inhérente à l'œuvre d'art, d'une condition sans laquelle elle n'a point d'unité, elle n'a point d'existence propre.

Or nous observons une confusion manifeste à cet égard dans une importante catégorie d'œuvres de la sculpture flamande, ces retables de bois, ordinairement polychromés, où, dans plusieurs compartiments réunis en un cadre architectural commun, sont figurées des scènes de la vie du Christ ou des Saints. Ces scènes, renfermées dans des alvéoles profondes, ne sont pas conçues comme des reliefs : les figures sont en ronde bosse et souvent par l'exécution grossière et la polychromie barbare rappellent des marionnettes ; elles se pressent dans l'étroit espace et débordent du cadre ; le plan qui les supporte est incliné de façon à laisser voir les têtes des personnages du fond : il n'y a point là d'essai de perspective ; l'artiste n'a pas employé d'artifice pour agrandir l'espace restreint dont il disposait ; il n'a pas conçu cet espace comme différent de l'espace ambiant, comme propre à l'œuvre d'art. Etant données les conditions dans lesquelles il opérait, il n'a pu cependant imiter fidèlement la nature, il a dû concentrer les scènes, tasser les figures, les disposer de son mieux dans leur étroite loge, afin que le spectateur les distinguât. Il se trouvait ainsi dans la situation d'un metteur en scène, il devait recourir aux moyens dont se sert le théâtre et c'est manifestement ce qu'il a fait, ainsi qu'on peut le reconnaître à maints détails qui rappellent l'appareil scénique (1). Même lorsque la beauté du travail prête à ces groupes une valeur artistique, ils ne satisfont point notre œil et ils inquiètent notre esprit : ils nous donnent une impression de malaise, analogue à celle que nous éprouvons en présence de ces figures de cire qui tâchent de nous faire illusion sans parvenir à nous tromper : ils participent

(1) Voir plus loin l'étude sur *les Mystères et les Arts plastiques.*

de la réalité sans y appartenir, ils ont certains caractères propres à l'œuvre d'art, mais point tous ceux qui lui sont essentiels, ils vivent d'une vie ambiguë, qui n'est pas la nôtre et n'est pas non plus la vie sublimée des créatures du génie.

A un petit nombre d'exceptions près — et ces exceptions sont dues en grande partie à des influences septentrionales — l'art italien de la Renaissance n'offre rien de semblable. Comparez aux ouvrages qui nous occupent, des ouvrages italiens qui s'en rapprochent, par exemple l'autel du Baptistère de Florence (aujourd'hui au Musée du Dôme) : prenez, parmi les scènes qui le décorent, la Décollation de St. Jean, d'Andrea del Verrocchio. Vous y verrez certaines des figures ressortir au point de se détacher complètement du fond ; et cependant elles ne sont point traitées comme des statues, elles n'ont point l'épaisseur que leur taille impliquerait dans la réalité ; leurs pieds posent sur un plan incliné de manière à donner l'illusion d'un plancher vu en perspective et sont inclinés eux-mêmes en proportion, de telle sorte qu'ils forment avec la jambe un angle impossible à réaliser dans la nature. Une telle œuvre peut être criticable à certains points de vue : mais elle est une, elle a son atmosphère propre, elle possède les caractères d'une conception de l'esprit humain, elle forme un ensemble distinct de tout ce qui l'entoure, en un mot elle existe en tant qu'œuvre d'art.

Les Italiens ne confondaient point l'Art avec la Nature, ils avaient une notion exacte des caractères qui l'en différencient, un sûr sentiment des nuances qui l'en distinguent. C'est là surtout ce que les Flamands avaient à apprendre d'eux : les artistes du xve siècle auraient pu le leur enseigner sans leur rien imposer de contraire à leur tempérament. Malheureusement, quand ils allèrent chercher des leçons en Italie au commencement du xvie siècle, ce fut (j'emprunte la phrase à Van Mander, qui s'inspire ici de Vasari) [1] pour « rapporter en Flandre la bonne façon de composer et de faire des œuvres religieuses peuplées de figures nues et de sujets tirés de la Fable. » Ils se

[1] Karel van Mander. *Le Livre des Peintres*, traduit par Hymans, Paris, 1884 ; vie de Mabuse.



Maître inconnu
Le martyre de St Léger et de Ste Barbe (1530)
(Musées Royaux des Arts Décoratifs, Bruxelles,

laissèrent éblouir par l'éclat d'un style qui ne leur convenait point, rompirent complètement avec leur tradition, leur manière, leur nature même, et allèrent se perdre dans l'imitation stérile de maîtres étrangers. Seuls ceux qui, loin du « grand art », suivaient des voies que les artistes de la Renaissance n'avaient point battues, échappèrent à la débâcle. Mais il ne fallut pas moins d'un siècle pour que le génie flamand se ressaisît tout entier.

IV

SUR QUELQUES GRAVURES DU XVE SIÈCLE

Il existe des rapports évidents entre certaines gravures florentines du xve siècle et des gravures germaniques contemporaines de même sujet ou de sujet analogue. C'est ainsi que la série des Prophètes et des Sibylles (1) attribuée à Baccio Baldini (2) présente des ressemblances frappantes avec la série des Apôtres et des Evangélistes du maître E. S. (3) ainsi qu'on l'a constaté depuis longtemps ; et dans ce cas c'est incontestablement le graveur italien qui a fait des emprunts au graveur allemand, ainsi que suffirait à le démontrer le style des draperies qui revêtent plusieurs des figures, style sans rapport avec la manière des peintres italiens de l'époque. (4)

La question n'est pas aussi claire en ce qui concerne la série des Planètes et la curieuse composition représentant la « Lutte pour le haut-de-chausses ». De cette dernière existent deux versions, l'une d'un graveur florentin inconnu, l'autre attribuée au graveur allemand dénommé le Maître de 1464, d'après la date inscrite sur la première lettre d'un alphabet (5), ou plus fréquemment le Maître aux Banderoles. L'une et l'autre, soit pour des raisons documentaires, soit pour des raisons stylistiques, sont regardées comme antérieures à 1464. (6)

(1) Bartsch. XIII, 164. Nos 1-36. Les deux séries ont été excellemment reproduites dans les publications de la *Société internationale chalcographique*. Années 1886 et 1891.

(2) Baccio Baldini aurait, selon Vasari, travaillé d'après les dessins de Botticelli. Mais l'existence même de cet artiste n'est pas démontrée et les nombreuses planches qu'on lui a attribuées trahissent différentes mains.

(3) Bartsch. X. 20. 28-39 ; VI. 23. 63-66.

(4) Cf. Lehrs. *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, 1891, p. 125, et *Repertorium für Kunstwissenschaft*. X, 99.

(5) Reproduit dans les publications de la *Société internationale chalcographique*, 1890.

(6) Cf. Lippmann. *Jahrb. d. pr. Kunstsamml.* 1886, p. 72.



Cassone florentin portant les armes des Davanzati (1465)

De la série des sept Planètes existent deux versions florentines, dont l'une est visiblement une répétition affaiblie et légèrement modifiée de l'autre. (1) On met la seconde version en rapport avec un calendrier de 1465, qui lui ressemble tant par les sujets que par le faire. La première lui serait antérieure de quelques années. Il existe en outre trois versions germaniques du xve siècle dont une seule gravée : c'est le *Blockbuch* conservé au Musée de Berlin, suite de gravures en bois, probablement d'origine néerlandaise. Une autre se trouve dans le *Hausbuch* appartenant au prince Waldburg Waldsee à Wolfegg dans le Wurtemberg. (2) L'auteur des dessins à la plume qui ornent le *Hausbuch* est un graveur allemand dont l'œuvre gravée est conservée au Cabinet des Estampes d'Amsterdam. (3) La troisième série des Planètes, signalée plus récemment, appartient à un manuscrit de la bibliothèque de Cassel datant de 1445. (4)

L'on admettait couramment jusqu'ici, tant dans le cas des Planètes que dans celui de la « Lutte pour le haut-de-chausses », que les gravures italiennes avaient servi de modèle aux artistes germaniques (abstraction faite naturellement de la version de 1445 des Planètes qui n'entrait pas en ligne de compte, étant restée à peu près inconnue). (5)

(1) Les deux séries florentines des Planètes, le *Blockbuch* de Berlin, la série empruntée au *Hausbuch*, — plus deux versions du xvie siècle, celle de Hans Sebald Beham et celle attribuée à Gabriele Giolito de' Ferrari ont été reproduites par la Société internationale chalcographique et publiées en 1895 avec une préface de Lippmann. Au xve siècle appartiennent également trois gravures en bois de la collection Malespini à Pavie, imitant les planches florentines, et des fragments de séries xylographiques des Planètes (à Heidelberg et à Vienne) analogues au *Blockbuch* de Berlin. Voir les spécimens dans la même publication.

(2) Les dessins de ce volume ont été publiés sous le titre de *Mittelalterliches Hausbuch. — Bilderhandschrift des XV. Jahrh.* Leipzig, 1866.

(3) L'œuvre gravée de ce maître, qu'on n'est pas encore parvenu à identifier, a été reproduite entièrement par la Société internationale chalcographique, 1893-94. C'est probablement un artiste originaire de l'Allemagne du Sud ; on a cherché dans ces derniers temps à lui attribuer différents tableaux. Cf. Max Lehrs. *Jahrbuch der pr. Kunstsamml.* 1899, p. 173.

(4) Cf. Kautsch. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1897, XX, 32. — Alwin Schultz. *Deutsches Leben im* xiv. *und* xv. *Jahrh.*, Vienne, 1892, donne des reproductions insuffisantes de quelques fragments, fig. 215-217.

(5) Cf. Lippmann dans l'introduction à la publication de 1895 de la Société internationale chalcographique.

Dans de récentes études A. Warburg défend l'hypothèse contraire [1] : selon lui le graveur florentin se serait inspiré de modèles septentrionaux. En ce qui concerne la « Lutte pour le Haut-de-chausses », il en trouve la preuve dans le caractère même du sujet : ce sujet, qui tire son origine d'un passage d'Isaïe (4, 1), avait pris corps sous différentes formes dans l'imagination des peuples germaniques au moyen-âge, et il a persisté dans le Nord jusqu'à notre époque, ainsi que l'a constaté Warburg, qui a vu en Norvège, dans un magasin de jouets, une petite boîte, reproduisant en réduction un ouvrage du XVIII[e] siècle, ornée d'une représentation de la « Lutte pour le Haut-de-chausses » accompagnée d'une légende explicative. Tant la gravure allemande que l'italienne dériveraient d'un original perdu. L'hypothèse de Warburg me semble dans ce cas d'autant plus vraisemblable que ce sujet n'a de correspondant ni dans la littérature ni dans l'art italiens, et qu'il est en revanche tout-à-fait dans le goût de l'esprit populaire germanique ; de plus, dans la gravure allemande le groupe des femmes a certainement plus d'entrain que dans la gravure florentine.

Pour prouver que la série des Planètes attribuée à Baldini dérive de modèles germaniques, Warburg se base sur l'existence d'une version germanique du sujet évidemment antérieure aux gravures italiennes (celle de 1445), et sur le fait que l'on trouve dans la première série de ces gravures des vêtements de femmes taillés à la mode bourguignonne, lesquels tendent à s'adapter dans la seconde au goût croissant des artistes italiens pour la draperie antique : dans la représentation de la Planète Vénus, on voit dans la première version un couple dansant, dont la femme, coiffée du hennin et portant une lourde robe à traîne, peut à peine se mouvoir, tandis que dans la seconde version elle saute allègrement, vêtue de draperies flottantes « à l'antique » et la tête débarrassée de la pesante coiffure. Warburg en conclut que le graveur italien doit avoir eu sous les yeux une série perdue de gravures bourguignonnes.

(1) *Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft.* Berlin, 17 février 1905. — *Rivista d'Arte.* Juillet-août 1905.



Cassone florentin portant les armes des Redditi (1465)

Ecartons immédiatement le second argument qui ne peut avoir la valeur que lui attribue Warburg, et cela pour la bonne raison que les modes bourguignonnes (ou françaises comme on les appelait alors en Italie) furent portées à Florence pendant bien des années, ainsi que le prouvent non seulement de nombreuses peintures de panneaux décoratifs, mais même des textes précis (1). Je ne saurais indiquer exactement l'étendue de la période pendant laquelle ces modes prédominèrent à Florence. Pour la déterminer il faudrait connaître la date d'un grand nombre de ces panneaux, dispersés pour la plupart dans des collections particulières. L'un des plus connus, celui qui est conservé à l'Académie des Beaux-Arts à Florence, est évidemment postérieur de beaucoup à 1420, date qu'on lui attribue erronément (2). Je suis parvenu à trouver la date de deux *cassoni* (ou plus correctement *forzieri*) *da nozze* (coffres de mariage) de forme et de facture identiques qui furent exposés à la New Gallery à Londres en 1893-1894 (3) : l'un porte les

(1) Cf. *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*. Florence 1840 ; p. 252 et suiv.

J'avoue que je ne connais pourtant point de représentations ou de descriptions qui prouvent que le hennin proprement dit, à une seule pointe et muni d'un grand voile descendant jusqu'aux pieds, ait été porté en Italie : la coiffure qui y fut en usage avait deux cornes et un court voile ne tombant pas plus bas que la nuque (ce voile faisait même souvent défaut). Il se peut donc que la figure décrite plus haut soit empruntée à une œuvre étrangère : mais remarquez qu'elle est seule de son genre, qu'à part celle-là je n'en vois aucune dans toute la série des Planètes qui soit habillée autrement qu'on ne l'était à Florence. Je ne nie du reste pas que le graveur florentin ait tiré profit à l'occasion de quelque œuvre bourguignonne ou germanique ; mais je prétends que rien n'autorise à croire que ces planches dérivent directement des planches étrangères de même sujet.

(2) Ce panneau, d'après une tradition ancienne, représenterait le mariage de Boccaccio di Salvestro degli Adimari et de Lisa d'Albertaccio di Messer Antonio da Ricasoli qui eut lieu le 22 juin 1420. Mais le style de la peinture dément cette hypothèse et l'écusson qu'on y voit plusieurs fois répété n'est ni celui des Ricasoli, ni celui des Adimari.

(3) Collection du comte de Crawford ; voir nos planches XLI et XLII. — Malgré les costumes du XVe siècle que portent les personnages, on reconnait sans peine que le sujet de ces peintures est emprunté à l'histoire romaine et qu'il s'agit de l'épisode bien connu de l'enlèvement des Sabines. Les seules touches de couleur locale que le peintre y ait mises consistent en une colonne aux bas reliefs en spirales rappelant les colonnes de Marc Aurèle et de Trajan, en un bâtiment arrondi à portiques qui a sans doute la prétention de ressembler au Colysée, enfin en le [S. P.] Q. R. sur le bouclier de l'un des soldats. — Les peintres qui faisaient métier de peindre des *cassoni* étaient des artistes secondaires, natu-

armes des Davanzati, l'autre des Redditi. Il y eut effectivement une union entre ces deux familles au xve siècle. En 1465 Antonio di Davanzato d'Antonio Davanzati épousa Lisa di Tommaso d'Antonio Redditi (1). Les deux coffres datent donc évidemment de cette époque.

Comparons maintenant les planches des Planètes attribuées à Baldini aux miniatures de 1445 : entre ces deux séries que de différences ! D'un côté nous avons des compositions compliquées, comprenant chacune plusieurs scènes et un grand nombre de personnages habilement groupés parmi des architectures et des paysages spécifiquement toscans ; de l'autre des images très simples, où quelques figures sont disposées sans grand art dans des paysages dénués de caractère. Les Planètes mêmes, qui dans la version florentine sont représentées par des personnages assis sur des chars, personnages dont les costumes et les attributs révèlent qu'il s'agit de figures idéales et spécialement de dieux païens, revêtent dans la version allemande l'aspect de gens de l'époque : c'est ainsi que la Lune (qui est Diane pour le graveur italien) apparaît ici sous la forme d'une paysanne court vêtue, les jambes

rellement fidèles aux anciennes traditions et ne suivant que de loin les esprits novateurs. Il ne faut donc pas s'étonner de les voir traiter encore les sujets antiques comme on les traitait au moyen âge, en les transportant dans le milieu contemporain, à une époque où Mantegna faisait preuve d'une connaissance surprenante du costume et des monuments romains. Ce n'est qu'avec Botticelli, Ghirlandaio et les autres peintres qui travaillèrent au temps de Laurent de Médicis que la connaissance des antiques se popularisa chez les artistes florentins et qu'une tendance à la vérité archéologique commença à se manifester couramment dans leurs œuvres.

(1) Bibliothèque nationale de Florence. Mss. Passerini 187. Dans la généalogie des Davanzati on trouve l'indication des mariages contractés par les membres de cette famille, extraite des livres perdus de la Gabella dei Contratti. D'après ce document Antonio di Davanzato d'Antonio Davanzati aurait épousé en premières noces en 1459 Costanza di Guglielmo degli Altoviti, et en secondes noces en 1465 Lisa di Tommaso d'Antonio Redditi. Les déclarations cadastrales d'Antonio Davanzati (Archives de l'état à Florence. Cadastres de 1469 et de 1480. Sta Maria Novella. Unicorno) confirment l'exactitude de ce dernier fait malgré une indication non concordante de F. del Migliore qui connut aussi les livres de la *Gabella dei contratti* (Florence, Bibliothèque nationale, Cl. XXVI ; Cod. 145, p. 170). En 1469 Antonio mentionne « Mª Lissa sua donna d'eta d'anni 26 » et en 1480 « Mª Lisa sua donna d'anni 33 ». Son fils Davanzato âgé de 8 ans en 1469, déjà mort en 1480, était évidemment un enfant du premier lit.



La Planète Vénus
Miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel (1445)

nues, les cheveux sur le dos ; Mercure est un marchand, Vénus une dame à longue traîne, un miroir à la main, Saturne un vieux paysan, et ainsi de de suite.

Ce qui relie ces deux séries n'est rien d'autre qu'une similitude entre les sujets. Et cette similitude même est faible dans la plupart des cas. Ainsi, sous le signe de la Planète Saturne, sont représentés dans le manuscrit de 1445 des joueurs qui se querellent, quatre paysans qui labourent, bêchent et piochent, et un pendu ; dans les gravures florentines, les joueurs manquent ; des paysans fauchent et battent le blé, un autre frappe de la cognée le tronc d'un arbre (personnage que l'on trouve dans le Ms. de 1445 sous le signe du sagittaire) ; d'autres saignent un porc (dans le Ms. de 1445 sous le signe du Capricorne) ; puis l'on voit des prisonniers enfermés, des gens éclopés, etc. La représentation de la Planète Vénus dans le manuscrit nous montre seulement quelques couples se promenant accompagnés de musiciens : dans les gravures florentines nous voyons des femmes assises sur les genoux de jeunes gens, un couple dansant, des personnages nus dans un bain, des femmes jetant des fleurs du haut d'un bâtiment, une table servie, etc.

En étendant la comparaison à toutes les Planètes nous ne ferions que confirmer ce que nous venons de constater, à savoir : artistiquement parlant — c'est-à-dire au point de vue de l'expression — il n'y a aucun rapport entre le manuscrit allemand et les gravures florentines ; iconographiquement parlant — c'est-à-dire au point de vue du sujet — il existe des liens entre les deux versions. Le même thème a servi de donnée aux différentes séries de Planètes ; il a pu subir quelques variantes du nord au sud de l'Europe, mais il est visiblement unique. J'en trouve une preuve notamment dans les textes qui accompagnent la représentation des Planètes dans le manuscrit de 1445. Kautsch cite l'un de ces textes, celui qui se rapporte à la Lune. La Lune énumère ainsi ses enfants :

« Lauffer gauckler vischer marner
Varentschuler vogler mulner pader
Und was mit wasser sich ernert
Den ist des Mones schein beschert. »

Plusieurs des personnages mentionnés, par exemple le prestidigitateur et l'oiseleur, manquent dans la représentation qui accompagne ce texte, tandis qu'ils se trouvent dans la gravure italienne, dont le texte explicatif très réduit ne donne point les « enfants » de la planète.

La croyance à l'astrologie était répandue dans toute l'Europe et les idées touchant l'influence des planètes sur la destinée auront été approximativement les mêmes dans tous les pays. Évidemment ces idées existaient bien avant le xve siècle ; les artistes ne firent que les traduire en images ; et comme il s'agissait de représenter des métiers ou des professions pratiqués dans la vie courante, ils le firent naturellement en imitant les scènes qu'ils voyaient autour d'eux (1). On conçoit que dans ces conditions il soit impossible d'établir entre eux une filiation, qui reposerait uniquement sur des analogies dépendant de l'identité des sujets traités.

Il n'y a donc pas lieu de se demander si la priorité dans l'invention du sujet appartient aux artistes du Nord ou à ceux du Sud. — D'autre part au point de vue artistique il est en général très vain de parler de priorité : dès qu'il y a conception personnelle du sujet, expression adéquate à cette conception, il y a création d'art. Il importe peu que le sujet ait préexisté : les sujets ne sont rien en eux-mêmes, tout dépend de la forme qu'on leur donne. Il n'importe pas davantage que l'artiste ait emprunté à autrui l'idée de certains motifs : s'il a donné à ces motifs la même empreinte qu'aux autres, s'ils forment avec eux un tout cohérent, produisant une impression synthétique harmonieuse, l'œuvre est originale, elle est l'expression de la pensée de son auteur, elle est unique (2). Dans ce cas la question qui nous intéresse est celle-ci : pourquoi l'artiste s'est-il inspiré de tel ou de tel motif ? Que nous révèle touchant ses propres intentions, touchant son tempérament, le choix qu'il a fait ?

(1) J'en vois une preuve évidente dans le fait que dans toutes les représentations germaniques de la Planète Mercure le peintre peint un tableau, tandis que le graveur florentin montre le peintre décorant à fresque une façade.

(2) Au même titre que le graveur florentin, le maître du *Hausbuch* a fait œuvre originale et personnelle, et je n'admets pas plus que son œuvre dépende de l'œuvre florentine que je n'admets que celle-ci dépende d'une œuvre germanique antérieure.

Au xve siècle les artistes germaniques et les artistes latins avaient leur génie propre et suivaient des voies différentes. La connaissance des œuvres d'un art étranger ne les portait point à l'imitation servile ou inconsidérée de cet art : ils lui empruntaient les éléments qu'ils pouvaient complètement s'assimiler, profitaient des progrès accomplis par d'autres quand ils répondaient à leurs propres besoins, s'inspiraient des motifs qui leur plaisaient, mais ne se reniaient jamais eux-mêmes C'est là le fait de tous les artistes originaux et féconds.

Ce qu'il importe de connaître c'est la *nature* des échanges artistiques qui se firent entre l'Italie et les pays au nord des Alpes. Le principal résultat des études de Warburg (1) sera de préciser nos idées sur ce point. Mais ces études ne pourront éclairer complètement la question que si l'auteur fait une distinction absolument nécessaire qu'il n'a pas faite jusqu'ici : la distinction entre le point de vue de l'artiste et le point de vue de l'acheteur. Celui qui crée l'œuvre d'art et celui qui la commande ou qui l'acquiert ont des idées, des vues, des intentions différentes ; aujourd'hui ils sont en général aussi loin l'un de l'autre que possible ; mais même à la Renaissance, alors que le sentiment artistique était beaucoup plus répandu qu'à présent, il n'y avait jamais entre eux concordance de vues, et il est certain que l'artiste se trouvait souvent devant des difficultés insurmontables, par suite du programme qu'on lui imposait.

Par l'étude des œuvres étrangères l'artiste cherchait surtout à perfectionner sa technique. Les peintres italiens du xve siècle admiraient dans les tableaux des Flamands l'éclat du coloris et la vérité étonnante avec laquelle était rendu l'aspect des moindres objets, et ils s'efforçaient d'acquérir de semblables qualités. Ces qualités frappaient également les amateurs ; mais l'essentiel pour eux était que ces tableaux répondaient si bien aux fins d'un particulier à cause de leurs petites dimensions et du soin minutieux avec lequel ils étaient exécutés.

(1) Voir, outre les études citées plus haut, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen,* 1902. — *Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.* Berlin, 8 Nov. 1901.

Les créations fantastiques ou grotesques des artistes du Nord auront certainement amusé les artistes italiens qui se seront parfois divertis à en copier quelqu'une en manière de passe temps (1), mais elles ont été sans influence sur leur art. En revanche elles ont plu et n'ont cessé de plaire aux amateurs, même en pleine Renaissance : les œuvres de Hieronymus Bosch, d'Henri Bles, et des Brueghel étaient recherchées par les collectionneurs italiens et plusieurs d'entre elles sont restées en Italie — telles les deux admirables toiles de Brueghel le Vieux du musée de Naples (2).

Dès le xve siècle, semble-t-il, le public florentin prit plaisir à la verve comique des artistes germaniques. A défaut des tableaux — il était rare à cette époque que le tableau permît d'exercer une telle verve —, en l'absence de ces *panni dipinti* (toiles peintes) aujourd'hui perdus, dont nous parlent les inventaires et qui remplaçaient souvent dans la décoration des chambres les tapisseries trop coûteuses, quelques gravures nous restent comme témoignages du succès obtenu en Italie par ces produits de l'esprit satirique des pays du nord. Warburg voit avec raison l'imitation d'une œuvre étrangère dans une gravure italienne portant le monogramme S̄Ē (3), dont le sujet est identique à celui d'un « panno fiandrescho », cité dans l'inventaire des objets possédés par Laurent de Médicis (1492) (4), qui représentait « plusieurs figures bachiques autour d'une figure du carême ». De même je crois qu'une des gravures rondes de la série ayant appartenu au collectionneur Otto, celle qui

(1) On sait que Michel-Ange dans sa première jeunesse copia une gravure de Schongauer représentant St. Antoine tourmenté par des démons. Voir les biographes de Michel-Ange : Vasari et Condivi.

(2) Elles proviennent de la collection Farnèse et sont déjà citées dans l'inventaire des tableaux conservés au palais del Giardino à Parme en 1680. Cf. Campori. *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti.* Modène 1870. — Dès le commencement du xvie siècle les collections privées du nord de l'Italie étaient riches en tableaux flamands, spécialement celle du cardinal Grimani dont nous avons une description de 1521. Cf. *Notizie d'opere di disegno pubblicate da don Jacopo Morelli.* Bassano 1800 et Bologne 1884. Le cardinal possédait notamment plusieurs Bosch. On trouve bon nombre d'œuvres des Brueghel, de Bosch et de Bles (Civetta) décrites dans les inventaires réunis par Campori.

(3) Passavant. V, 117, No 86. — Musée des Uffizi à Florence, No 73.

(4) Cf. E. Müntz. *Les collections des Médicis au* xve *siècle.* Paris, 1888 ; p. 84.



La Planète Vénus
Planche de la première série florentine des Planètes



La Planète Vénus
Planche de la seconde série florentine des Planètes

porte le numéro 3 dans le catalogue de Bartsch, dérive d'un modèle non italien : elle correspond comme sujet à une « toile française » de l'inventaire de Laurent de Médicis, sur laquelle était peint « un homme gras jouant du luth ». (1)

Dans la série des Planètes il est bien difficile de découvrir des traces d'influence étrangère : figures, paysages, monuments, tout est bien florentin. Un seul personnage me paraît être d'inspiration germanique : c'est ce gros hôte à mine réjouie que l'on voit, dans la planche de la Planète Mercure, chopiner fraternellement avec un jeune homme élégamment vêtu. Cette figure a disparu dans la seconde version. Celle-ci a en général un caractère encore plus spécifiquement florentin que la première, comme Warburg l'a fait remarquer à propos de la Planète Vénus ; quant à la Planète Mercure, je signalerai le fait qu'on voit apparaître dans la seconde version le dôme de Santa Maria del Fiore et le Palais de la Seigneurie. (2)

Un détail des deux gravures de la Planète Vénus que je ne crois pas d'origine italienne, est le bain sous un abri en forme de berceau dans lequel s'ébattent amoureusement un jeune homme et une ou deux jeunes filles nus. Je ne connais pas d'autres exemples de ce motif dans tout l'art italien du xve siècle. En revanche il n'est pas rare dans l'art du Nord : on le trouve non seulement dans les représentations de la Planète Vénus du *Blockbuch* de Berlin et du *Hausbuch*, là grossièrement rendu par un graveur sans talent, ici dessiné avec l'étonnante verve d'un maître caricaturiste, mais encore dans une gravure du Maître aux Banderoles où trois femmes nues, debout dans une baignoire disposée comme celle de la gravure florentine,

(1) Ibidem. p. 92. La gravure est décrite par Bartsch XIII, 142, et par Passavant, V, 35. Le British Museum et le Musée des Uffizi en possèdent un exemplaire.

(2) On pourrait être tenté d'en induire que cette gravure n'est pas antérieure à 1471. C'est en effet au mois de mai 1471 qu'on acheva le dôme de la cathédrale en posant la boule de cuivre surmontée d'une croix qui le couronne (cf. Landucci, *Diario*, ad annum), et la gravure représente le dôme dans son état d'achèvement complet. Mais il faut remarquer que le tableau de Domenico di Michelino fait en l'honneur de Dante (cathédrale de Florence) montre le dôme sous le même aspect et que ce tableau date de 1465. (Gaye. *Carteggio*, vol. II.)

cherchent à attirer un personnage costumé en fou, tandis que dans le fond un couple se caresse auprès d'un lit, et dans une miniature bourguignonne, ornant une traduction de Valère Maxime (bibliothèque de Breslau), qui montre une série de baignoires, dans chacune desquelles un homme et une femme s'attouchent ou mangent de compagnie, et laisse entrevoir, dans une chambre voisine, un couple amoureux dans la même position que celui de la gravure du Maître aux Banderoles. (¹)

Mais ici encore il faut avancer avec prudence dans la voie des hypothèses : sous bien des rapports les mœurs n'étaient pas différentes au sud et au nord des Alpes. Et à Florence comme ailleurs il y avait des établissements de bains très mal famés : certaines « étuves », fréquentées par les prostituées, avaient des chambres disponibles et étaient de véritables maisons de passe. C'est ce qui ressort de différents textes. (²)

L'association de l'idée de bains et de l'idée de plaisirs charnels pouvait donc se produire aussi naturellement dans l'esprit d'un Florentin que dans l'esprit d'un Germain. (³) J'incline pourtant à croire que le motif pictural auquel elle a donné naissance est germanique et voici pourquoi : au xvᵉ siècle

(¹) Gravure et miniature sont reproduites dans le livre d'Alwin Schultz déjà cité. Cet auteur mentionne une autre miniature de même sujet à la bibliothèque de Leipzig ainsi qu'un coffret de cuir gaufré portant une représentation semblable signalé par Havard, *Dictionnaire de l'ameublement* I, 1904.

(²) Cf. dans le *Diario* de Landucci (publié par Jod. del Badia, Florence 1883, p. 279) l'histoire fort comique d'une image de la Madone, qui ferma les yeux pour ne pas voir les choses indécentes qu'on faisait dans l'étuve d'en face. — Cf. aussi la comédie de Doni. *Lo Stufaiuolo*. — Dans les livres des *Uffiziali di notte e dei monasteri* (archives de l'état à Florence) on trouve en date du 5 novembre 1466 une dénonciation contre « Le meretrici che stanno dalla stufa de'tedeschi videlicet :

« donna Madalena donna che fu d'uno tedescho la quale è stata a Roma nel pubrico luogo.

» Alessandra figliuola che fu d'un notaio de'Malionelli da Puntolano, la quale sta a 1º grosso sta allato a deta stufa, etc. » — Une loi vénitienne de 1460 est aussi précise à cet égard : « Quod aliqua pecatrix vel femina non possit se tangi facere aut carnaliter cognoscere aliquem hominem de die in aliqua hosteria, taberna, vel stufa. » (*Leggi e memorie venete sulla prostituzione*. A spese del cᵗᵉ Orford).

(³) On le voit par l'exemple de Filarete qui dans son traité d'architecture place tout naturellement dans sa cité imaginaire le bain public à côté du bordel.



La Planète Vénus
Gravure du « Blockbuch » du Musée de Berlin

les artistes du Nord traitaient des sujets érotiques et employaient le nu dans des sujets de genre, ce qui n'était pas d'usage en Italie. J'ai cité dans ma deuxième étude la description que faisait en 1456 Bartolommeo Facio d'un tableau de Jean van Eyck représentant des femmes nues sortant du bain, tableau que possédait à cette époque un cardinal italien, et j'ai rappelé que, d'après le même auteur, Roger van der Weyden avait peint un tableau de sujet analogue qui se trouvait alors à Gênes (1). Ces œuvres ont malheureusement disparu, détruites sans doute par quelque fanatique religieux, et je ne connais en fait de tableaux de ce genre que le « Sortilège d'Amour », peinture médiocre du Musée de Leipzig, et la Bethsabée du Musée de Stuttgart, où un sujet sacré sert de prétexte à une étude de nu.

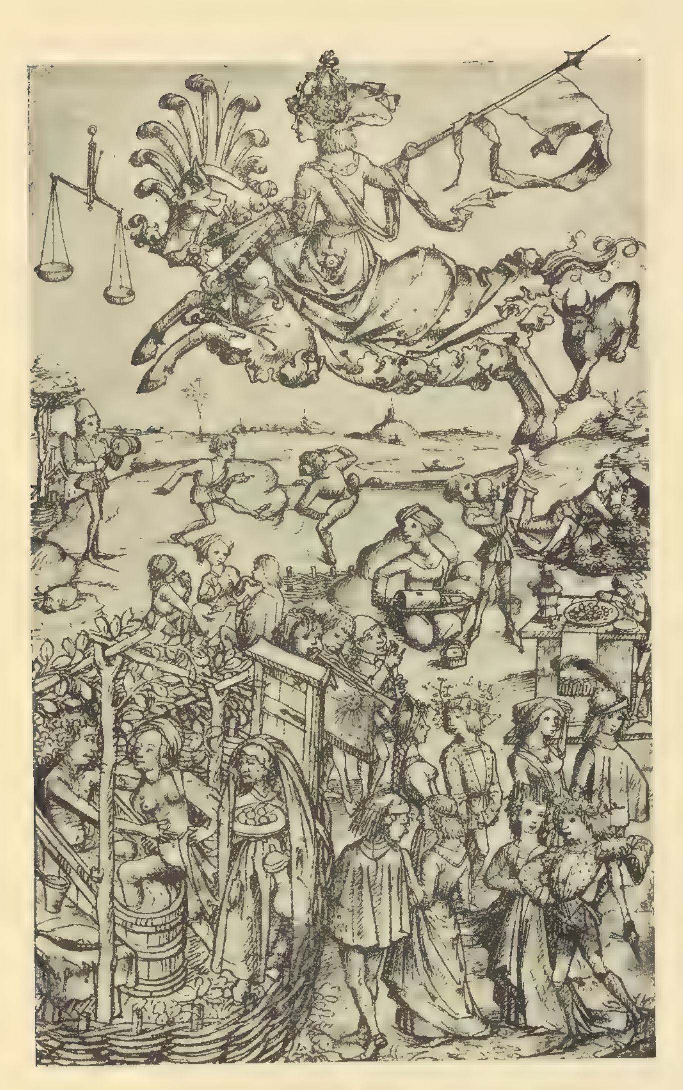
Mais les gravures nous permettent de nous faire une idée des sujets familiers aux artistes du Nord. La Fontaine de Jouvence du Maître aux Banderoles nous montre des vieux et des vieilles rajeunissant soudain dans la vasque miraculeuse où on les a jetés et manifestant ce rajeunissement comme on le devine. Le maître E. S. 1466 représente un Jardin d'amour où deux couples attablés s'embrassent joyeusement, tandis qu'une femme amène un personnage bouffon dont elle entr'ouvre indiscrètement le manteau. Un graveur anonyme, dans une planche conservée à l'Albertine, figure une scène de bordel. (2) Bon nombre d'autres gravures érotiques sont décrites par Bartsch et Passavant. Dans les représentations de la Planète Vénus du *Blockbuch* et du *Hausbuch* on voit deux amants qui se possèdent dans la campagne. Le même motif se retrouve dans la version du xvie siècle de Hans Sebald Beham, mais avec une intonation toute différente. A l'esprit d'observation humoristique du maître du *Hausbuch* s'est substituée une préoccupation de l'effet plastique : au couple habillé, dont l'homme retourne la tête sans doute dans la crainte d'être surpris, a succédé un couple nu dont

(1) Nous savons aussi, par le témoignage d'un contemporain, le médecin Alessandro Benedetti, que Charles VIII, dans son expédition d'Italie, portait avec lui un livre où étaient figurées des prostituées qu'il avait connues dans différentes villes. Ce livre fut trouvé dans les bagages pillés par les Italiens à la bataille de Fornoue (6 juillet 1495).

(2) Ces différentes estampes sont reproduites dans le livre de A. Schultz.

on n'aperçoit entre les feuillages que les corps étroitement enlacés. Ce changement d'orientation s'était produit sous l'impulsion de la Renaissance italienne : dès le début du XVIe siècle, les artistes italiens avaient abordé les sujets érotiques en s'inspirant des œuvres de l'antiquité et avec un souci constant de la beauté formelle; les plus grands d'entre eux devaient aboutir dans ce sens à des créations d'une force et d'une grandeur incomparables, où ces sujets, purifiés de tout élément frivole, acquéraient toute leur portée humaine.

Les *Quattrocentisti* avaient déjà préparé la voie : ils n'avaient traité le nu, en dehors de quelques sujets bibliques qui en comportaient l'emploi, que dans des sujets mythologiques. Aussi ne peut-on trouver sous ce rapport aucune similitude entre eux et les artistes du Nord. Et ici apparaît clairement le contraste entre le point de vue de l'amateur et le point de vue de l'artiste : tandis que les grands artistes italiens du XVe siècle ne se préoccupaient pas le moins du monde des produits érotiques de l'art septentrional, les amateurs italiens recherchaient ces produits d'autant plus activement que leurs compatriotes ne leur donnaient rien d'équivalent. Le van Eyck et le van der Weyden décrits par Facio se trouvaient dans des collections particulières italiennes. Parmi les nombreuses pièces d'origine flamande, bourguignonne ou française que contiennent les inventaires des Médicis figurent des scènes amoureuses et des peintures de nu. Enfin, s'il en fallait encore une preuve après tout ce qui a été dit, le fait suivant montrerait à l'évidence que c'étaient les artistes germaniques qui fournissaient aux Italiens les œuvres d'art considérées comme licencieuses : en 1497 et 1498 le farouche prédicateur Savonarole, qui voulait réformer les mœurs et faire retourner l'art au service de la religion, fit élever sur la place de la Seigneurie à Florence, le dernier jour du carnaval, une « pyramide des vanités », formée d'objets susceptibles selon lui de contribuer à la dépravation des âmes, livrés bon gré mal gré par les particuliers. Le père Serafino Razzi, l'un des plus anciens biographes de Savonarole, nous décrit l'une de ces pyramides : « Sur le gradin supérieur,



La Planète Vénus
Dessin du « Hausbuch »
(Collection du Prince Waldburg Waldsee a Wolfegg)

dit-il, quelques toiles flamandes, où étaient peintes des figures obscènes, formaient une belle frise ». ([1])

Le public florentin ne manquait pas de verve et il aimait les plaisanteries grasses et les farces corsées ; les sujets joyeux rendus avec tant de finesse d'observation et d'une manière si alerte et souvent si caricaturale par les artistes flamands et allemands devaient lui plaire ; le piovano Arlotto, ce curé brave homme sans ombre de bigoterie, qui représente le mieux l'esprit populaire de Florence au xve siècle, s'entendait à merveille avec ces bons compagnons de Flamands auxquels il rapportait de si plaisants cadeaux ([2]) et riait certainement de bon cœur avec eux. Mais sculpteurs et peintres suivaient une voie toute différente de celle de leurs confrères du Nord, une voie qu'ils parcouraient à grands pas en marchant vers un but qui se précisait de plus en plus et dont ils ne pouvaient pas détacher leurs regards.

([1]) Bibliothèque Riccardi à Florence. Cod. 2012. Ce fragment a été publié par Baccini. *Prediche di Savonarola*, p. 656.

([2]) *Le Facezie del Piovano Arlotto*, éd. Baccini, Florence 1884, p. 204.

V

LES MYSTÈRES ET LES ARTS PLASTIQUES

A la veille de l'Exposition des Primitifs français, M. Emile Mâle publiait dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1) une longue étude intitulée : « Le Renouvellement de l'Art par les Mystères à la fin du Moyen-Age ». Qui lit cette étude l'esprit éveillé, sans se laisser étourdir par la pluie de citations, preuves, textes, documents écrits ou figurés, dont il est si aisé aux érudits d'aujourd'hui d'inonder leurs lecteurs, ne peut s'empêcher de constater qu'il y règne une singulière confusion d'idées et que l'on n'y trouve pas ce que promet le titre.

Avant de traiter une question il est nécessaire d'en déterminer exactement les limites : c'est là une vérité des plus banales, et cependant il est bon de la répéter, car souvent les auteurs, surtout s'ils traitent de questions générales, s'abstiennent de préciser la signification des termes soi-disant connus de tous. De là résultent de singulières équivoques : non seulement l'auteur et le lecteur ne s'entendent pas, mais il se produit fréquemment aussi dans l'esprit de l'auteur un glissement constant des idées, un déplacement continuel des points de vue qui l'empêchent d'aboutir à des conclusions valables.

C'est ce qui est arrivé à M. Mâle. Il semble que tout le monde sache de quoi il s'agit quand on parle du « Renouvellement de l'Art à la fin du Moyen-Age » : aussi M. Mâle s'est-il dispensé de dire en quoi consistait ce renouvellement. Et c'est le tort qu'il a eu, ainsi que nous allons le constater.

(1) Numéros de février à mai 1904. — 3e période. T. XXXI. — M. Mâle a reproduit presque textuellement cette étude dans son récent livre : *L'Art religieux à la fin du moyen-âge en France,* Paris, 1908.



JEAN FOUQUET
Martyre de St Apolline
Représenté sous la forme d'une scène de Mystère
Miniature du Livre d'Heures d'Étienne Chevalier, Musée Condé, Chantilly)

Quel est le caractère dominant de ce renouvellement de l'art à la fin du moyen-âge ? Là dessus tout le monde est d'accord : c'est le réalisme, autrement dit l'étude attentive des formes naturelles et des multiples aspects de la réalité, éléments premiers de l'œuvre d'art à faire. Et le réalisme de cette époque a consisté plus spécialement dans l'étude du corps humain, faite sur le vivant et sur le cadavre, et dans la détermination du rapport entre les êtres et leurs milieux naturels tels que nous les percevons : c'est-à-dire que l'anatomie et la perspective ont pris la place la plus importante dans les préoccupations des artistes. Que pouvaient leur ènseigner à cet égard les Mystères ? Absolument rien. Ce n'est pas en regardant les acteurs de rencontre qui jouaient ces drames qu'ils eussent appris l'anatomie, ni en considérant la scène toute en largeur où l'action s'éparpillait qu'ils eussent fait des progrès dans la science de la perspective. Les Mystères n'ont donc pu exercer aucune influence sur les deux éléments les plus essentiels de cette rénovation de l'art advenue à l'issue du moyen-âge. Sur quoi donc a pu porter cette action rénovatrice des Mystères, si tant est qu'elle ait existé ? Uniquement sur l'iconographie. Et en effet tous les exemples cités par M. Mâle, tous les documents invoqués par lui ont trait uniquement à l'apport de sujets nouveaux ou à des changements intervenus dans la manière de concevoir des sujets traditionnels. Si M. Mâle avait parlé d'un renouvellement de l'iconographie artistique par les Mystères à la fin du moyen-âge sa thèse eût été soutenable ; mais tel qu'il est le titre de son étude est tout-à-fait fallacieux.

M. Mâle s'est visiblement laissé entraîner au-delà des déductions que l'on pouvait strictement tirer des faits qu'il a réunis, obéissant d'une part à cette propension si naturelle à l'homme d'exagérer l'importance des découvertes qu'il fait, sollicité d'autre part par certain sentiment, dont nous reconnaîtrons la nature, sentiment que les circonstances tendaient à exalter au moment où l'article fut composé. Aussi y trouve-t-on les traces des incertitudes de la pensée et de l'effort fait pour passer sans maladresse trop flagrante des prémisses à des conclusions qu'elles ne comportaient pas. Ainsi, dans toute la première partie, il n'est explicitement question que d'iconographie, et

spécialement de l'influence des Méditations attribuées à Saint Bonaventure sur la composition des Mystères et indirectement sur l'iconographie artistique.

Mais bientôt se glissent des phrases qui révèlent chez l'auteur des préoccupations bien différentes : « Rentrés chez eux [après avoir assisté aux Mystères] quand nos artistes se remettaient à peindre les scènes de l'Évangile, il leur était sans doute difficile de se soustraire à leurs souvenirs. Il devait leur sembler qu'ils avaient vécu pendant quelques heures avec leur Dieu, et qu'ils avaient réellement assisté à sa Passion et à sa Résurrection. Ils peignaient donc ce qu'ils avaient vu ». Ici il ne s'agit plus de simples suggestions de détails iconographiques : l'auteur considère les Mystères comme une source d'inspiration pour les artistes. Et l'expression même qu'il donne à sa pensée vaut qu'on s'y arrête un moment.

Il est de mise aujourd'hui de considérer (avec une nuance de pitié, cela s'entend) les artistes du moyen-âge comme des êtres extraordinairement naïfs et dont la naïveté allait même jusqu'à la bêtise (c'est ce qu'implique l'affirmation de M. Mâle). Mais en admettant que cela fût vrai, ils n'en étaient pas moins des artistes, c'est-à-dire des hommes ayant une vision plus précise des formes et des couleurs, une imagination plus fertile que le commun des mortels : comment se fussent-ils inspirés pour leurs tableaux de spectacles qui ne pouvaient faire illusion qu'au peuple inculte et aux enfants ? Comment eussent-ils peint ce qu'ils avaient vu, lorsqu'ils portaient en eux des visions beaucoup plus belles et plus subtiles ?

Et ne croyez pas que j'exagère la portée des affirmations de M. Mâle. Il va beaucoup plus loin encore dans sa conclusion : non seulement les Mystères ont, selon lui, proposé à l'art des agencements nouveaux : « Ils ont fait bien plus : ils ont transformé l'art lui-même, ils en ont renouvelé l'esprit. Grâce aux Mystères, l'art du xve siècle s'est attaché à la réalité plus qu'aux symboles. ..... La vérité est que le théâtre a mis pour la première fois la réalité sous les yeux des artistes.... Ce qu'ils avaient entrevu jusque là par l'imagination, ils le virent de leurs yeux. Pour la première fois ils eurent des modèles et ils essayèrent de les copier. » On croit rêver en voyant affirmer sérieusement de

pareilles choses : *le théâtre*, cet art vivant d'illusion, et d'une illusion grossière à laquelle il faut que le spectateur se prête volontairement pour la subir, mettant *la réalité* sous les yeux des artistes ; les artistes allant chercher au théâtre la réalité ! Peut-on imaginer rien de plus absurbe !

Après avoir écrit ces affirmations téméraires, M. Mâle éprouva probablement quelques scrupules de conscience et il ajouta : « Je ne dis pas, on l'entend bien, qu'une semblable explication suffise à rendre raison du profond génie d'un van Eyck et de son amour sans bornes pour la nature et la vie ; mais elle fera mieux comprendre l'orientation générale de l'art du xve siècle, et quand les artistes ne seront pas supérieurs, elle fera reconnaître leur origine et ne laissera rien subsister de très mystérieux dans leur œuvre. »

« Quand les artistes ne seront pas supérieurs » est probablement un euphémisme et sans doute faut-il lire : « Quand il s'agira d'artistes médiocres.» Et, en effet, la plupart des exemples cités par M. Mâle sont des œuvres médiocres, dues le plus souvent à des miniaturistes. Mais cela ne gêne nullement M. Mâle, qui uous déclare avec son aplomb habituel que les miniaturistes lui « paraissent avoir été en toute chose les vrais novateurs. » Cette hypothèse hardie aurait besoin d'être appuyée sur quelque preuve : j'avoue que c'est la première fois que je l'entends émettre et pour ma part je ne connais que deux manuscrits qui puissent passer pour des œuvres novatrices : Les Heures du Duc de Berry, de Chantilly, et Les Heures de Turin (aujourd'hui anéanties). En attendant les preuves que M. Mâle ne manquera pas d'apporter un jour au public émerveillé, je préfère continuer à croire, comme tout le monde, que ce sont les Claus Sluter et les van Eyck, les Donatello et les Masaccio qui ont donné l'impulsion au mouvement réaliste du xve siècle, plutôt que les miniaturistes. Je m'obstine à penser que les œuvres de ces maîtres ont exercé plus d'influence sur leurs contemporains et ont plus contribué à déterminer « l'orientation générale de l'art du xve siècle » que les enluminures enfermées dans les missels.

Or s'il existe une influence décisive des Mystères sur l'art à la fin du moyen-âge, si ce sont les Mystères qui ont déterminé le développement du

réalisme, cette influence devrait être sensible en tout premier lieu dans ces œuvres capitales où les générations suivantes sont sans cesse venues puiser des leçons. C'est là que j'attends M. Mâle : qu'il nous prouve que l'Agneau Mystique ou les fresques de la chapelle Brancacci ont été inspirés par la vue des Mystères (1), qu'il nous montre que la conception artistique de ces œuvres dérive de drames sacrés correspondants, qu'il nous fasse voir les similitudes entre leur ordonnance et la mise en scène, alors nous pourrons discuter sa thèse de la « rénovation de l'art par les Mystères ». Mais tant que ses preuves se réduiront à des détails iconographiques empruntés à des ouvrages secondaires, datant (nous le verrons tantôt) des époques les plus diverses, nous pourrons passer outre sans nous arrêter.

Entre deux phénomènes concomitants, le développement du théâtre populaire et le développement du réalisme dans l'art vers 1400, ayant une cause première commune : la prédominance croissante dans la vie des peuples d'une activité d'ordre pratique, aux fins purement humaines et la libération graduelle des esprits de la tutelle de l'Eglise, il est toujours facile d'établir mille rapports que l'on fera passer sans peine pour des relations de cause à effet si l'on s'abstient de mentionner les origines communes des phénomènes. En réalité les choses se sont passées ainsi : le développement graduel de l'industrie et du commerce a fortifié chez les hommes le sens de la réalité ; des relations toujours plus étendues avec des pays toujours plus lointains ont élargi les vues et contribué par suite à combattre l'intolérance et l'étroitesse du dogmatisme religieux ; des corporations se sont formées,

(1) Certains auteurs (p. ex Weber, *Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst*, Stuttgart, 1894, chap. XVI) ont vu des rapports entre l'Agneau Mystique et les Mystères ; mais il s'agit encore ici de rapports iconographiques : la distribution des sujets traités dans le polyptyque correspondrait à la succession des scènes représentées dans les Mystères. — Ce qu'il y a de certain en revanche, c'est qu'au point de vue artistique l'œuvre des van Eyck a servi de modèle à un Mystère — ou pour parler plus exactement, à un tableau vivant — représenté lors de l'entrée de Philippe le Bon à Gand en 1458. (Voir *Kronijk van Vlaenderen*; Maatschappij der Vlaamsche Bibliophilen, Gand, 1839-1840. Toute la description de cette représentation, qui reproduisait le tableau presque point par point, a été republiée par P. Bergmans dans les *Annales du 20e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique* et par J. Weale dans son livre sur les van Eyck.)

maintenues d'abord dans des cadres rigides qui cédèrent peu à peu, laissant de plus en plus de jeu à la libre concurrence; toute une classe nouvelle d'hommes est arrivée au pouvoir, à la richesse : or la richesse des marchands était plus considérable que celle des anciens nobles, et l'on jouissait plus sûrement de cette richesse dans les communes que dans les châteaux; la commune elle-même, groupement naturel, synthèse visible d'activités concourant à un même but, était pour le citoyen l'objet d'une sorte de culte, plus réel, plus vivant que le culte religieux, qui le portait à la rendre aussi belle que possible, à lui donner un éclat qui effaçât celui des communes rivales. Ainsi tout concourait à favoriser le développement de l'art, et particulièrement d'un art réaliste s'appliquant à reproduire ce milieu dont on était si fier, ces monuments, ces objets somptueux, ces costumes magnifiques, ces individus conscients de leur force et de leur adresse. Et de même tout concourait à rendre les spectacles plus grandioses, à leur prêter un caractère plus profane, à les détacher de l'Eglise, à en faire une réjouissance populaire.

Il n'est donc nullement nécessaire de faire intervenir le développement du drame pour expliquer le développement du réalisme dans l'art à la fin du moyen-âge. Je dirai plus : cette influence inspiratrice du théâtre sur les arts plastiques, et particulièrement sur la peinture, est une chose par elle-même tout-à-fait improbable. L'art théâtral se sert, pour produire l'illusion de la réalité, de moyens grossiers : c'est uniquement parce que nous prenons intérêt à l'action au point de nous y sentir mêlés, que nous pouvons oublier que les acteurs se meuvent dans un décor de bois et de carton peint; le décor seul ne pourrait faire illusion à un œil exercé, même aujourd'hui que nous disposons d'une machinerie très perfectionnée et que nous usons de toute la magie des lumières artificielles : à plus forte raison ne le pouvait-il faire au moyen-âge, alors qu'on jouait en plein jour et que la mise en scène était des plus primitives. Certes les spectateurs des Mystères étaient plus naïfs que notre public et plus enclins que lui à confondre la fiction avec la réalité; mais les peintres d'alors n'avaient ni l'œil moins exercé à l'étude des aspects naturels, ni l'esprit moins attentif au réel que ceux de maintenant.

Les Mystères étaient en vérité des spectacles faits pour les enfants et pour les gens simples : c'est ce qui devait apparaître d'autant plus clairement que l'on devenait plus conscient. Aussi chez le peuple le plus conscient de l'Europe à cette époque, je veux dire les Florentins, ces représentations étaient-elles données par des enfants pour des enfants. Non que les grandes personnes n'y assistassent, mais ces spectacles étaient organisés par des confréries composées surtout d'enfants et de jeunes gens, en partie dans un but d'instruction religieuse et d'édification, en partie pour solenniser brillamment les fêtes. Nous savons exactement de quelle façon les artistes florentins participaient à ces spectacles : vous pensez bien qu'ils n'y cherchaient pas leurs inspirations et que ce ne sont pas les cercles d'enfants, qui tournaient dans un ciel mécanique garni de nuages d'ouate piqués de lampions, qui ont inspiré à Botticelli ses merveilleuses rondes d'anges ! Ils peignaient les décors et machinaient les trucs : Brunelleschi lui-même passe, d'après une tradition ancienne [1], pour l'inventeur du très ingénieux mécanisme qui servait à représenter l'Annonciation dans une des églises de Florence. Et de même au XVIe siècle, ce furent des artistes qui conçurent les dispositions nouvelles du théâtre devenu profane et appliquèrent à la scène les notions de perspective acquises par l'exercice de la peinture au cours du siècle précédent.

En était-il autrement au nord des Alpes ? Nullement : en France aussi c'étaient les peintres qui peignaient les décors, les accessoires, voire les costumes des Mystères ; souvent même on les voit organiser des représentations de toutes sortes faites pour l'entrée solennelle de quelque prince. Et dans l'innombrable liste de peintres employés à ces travaux de décoration que nous ont laissée les documents, on trouve les noms les plus célèbres de l'époque [2].

Or, si tel fut le rôle des peintres, comment admettre qu'ils aient vu ces spectacles en spectateurs naïfs, ignorants des feintes et ayant l'illusion facile ?

[1] Rapportée par Vasari dans la vie de Brunelleschi. *Le Vite*, édit. Gaetano Milanesi, II, 375.

[2] Notamment Fouquet, Jean Perréal, Jean Bourdichon, etc. Cf. Bapst. *Essai sur l'Histoire du Théâtre*, Paris, 1893.



Hans Memling
Scènes de la Vie du Christ
(Pinacothèque, Turin)

Comment auraient-ils pu croire, pour nous servir de l'expression de M. Mâle, « qu'ils avaient vécu quelques heures avec leur Dieu », alors qu'ils avaient fourni la barbe, la perruque et le diadème qui avaient servi à faire un Dieu du savetier du coin ou du menuisier d'en face, et qu'ils avaient peut-être présidé eux-mêmes à cette métamorphose ? Ce sont là de ces formidables bourdes que le public qui lit les revues « sérieuses » et « scientifiques » avale sans broncher, car ce public malgré ses prétentions, est, à sa manière, tout aussi gobeur que celui du moyen-âge.

Mais comment M. Mâle en est-il arrivé à émettre comme plausibles et naturelles des hypothèses aussi absurdes ? Les dernières lignes de son article nous le diront. Après avoir signalé la similitude complète des sujets et de l'agencement des Mystères dans tout le monde chrétien, il parle de l'influence de la France sur le théâtre européen et insiste sur le fait que Paris était la seule ville de la chrétienté qui eût, dès le commencement du xv[e] siècle, un théâtre permanent (?). La conclusion ? « On a imité partout ce qui se faisait à Paris... c'est à la France que revient en grande partie l'honneur d'avoir créé... la nouvelle iconographie religieuse. »

Ici l'on voit percer le bout de l'oreille. Comme je le disais tantôt, c'est au moment où allait s'ouvrir l'Exposition des Primitifs français que les articles de M. Mâle parurent dans la Gazette des Beaux-Arts : on peut dire qu'ils rentrent dans un système de propagande nationaliste dont nous voyons journellement les manifestations dans les domaines les plus différents, mais qui se révèle plus bruyamment dans les occasions propices ; on se rappelle avec quel chauvinisme, quelle intempérance, quel manque de goût, quelle absence de critique feu Henri Bouchot battait la caisse à cette époque pour les Primitifs français : il fallait que la France (la France actuelle, entendez-bien) eût *ses* primitifs, des primitifs bien à elle, qui n'eussent rien à voir avec ceux du Nord ou du Sud. L'exposition ouverte, ce fut une déception pour ceux qui ne s'étaient pas monté la tête au point d'en avoir la vision profondément troublée. Les organisateurs s'étaient nécessairement butés à une difficulté insurmontable : ils n'avaient en effet aucun critérium qui leur

permit de reconnaître un primitif *français*. Ce n'est pas parce qu'un tableau provient d'une ville située sur le territoire français (actuel !) qu'il est nécessairement l'œuvre d'un artiste français et c'est en vain que l'on chercherait à définir le style français dans la peinture du xve siècle ; au xve siècle en France on trouve parmi les peintres quelques personnalités, très rares : tout le reste se traîne à la remorque des peintres flamands ou italiens, ou mélange plus ou moins habilement les différentes manières en vogue. C'est ce qu'a prouvé l'exposition de 1904 : plusieurs des tableaux qui y figuraient n'étaient certainement pas des œuvres françaises, et d'un bon nombre d'autres on était en droit de se demander pourquoi ils étaient là.

Comment aurait-il pu en être autrement ? Le concept de nationalité française, de patriotisme français tel qu'on cherche à nous l'imposer aujourd'hui par l'artifice des lois, n'existait pas au moyen-âge et l'on ne pourrait rien trouver d'équivalent dans l'esprit des hommes de ce temps : on était alors de Paris, de Dijon, d'Avignon, on était Bourguignon ou Provençal, on était du Nord ou du Sud des Alpes, mais on n'était pas Français, Italien, Belge ou Allemand dans le sens nationaliste de ces mots : on appartenait à des groupements visibles et concevables dans la réalité, non à des abstractions légales. Les historiens modernes, qui affichent sans cesse des prétentions à l'objectivité, devraient s'efforcer d'entrer en contact plus intime avec l'esprit de l'époque qu'ils traitent et de se dégager, avant d'aborder l'étude du passé, de leurs préoccupations locales et journalières : ce qu'il y a de plus beau et de plus profond dans l'histoire de l'humanité restera toujours obscur pour les gens qui ne peuvent se débarrasser des préjugés de leur classe et dont la sollicitude, les sentiments, l'amour humain s'arrêtent à des frontières tracées par des congrès de diplomates.



Simone Martini et Lippo Memmi
L'Annonciation (1333)
(Musée des Uffizi, Florence)

Examinons maintenant, au point de vue purement iconographique, la valeur des exemples fournis par M. Mâle.

Si nous en dressons une liste, nous serons tout d'abord frappés de la diversité des époques auxquelles ils sont empruntés. Lorsqu'on parle du renouvellement de l'art à la fin du moyen-âge, on entend par là une époque bien déterminée dont les limites extrêmes seraient 1375 et 1450 : et en admettant ces dates je fais la mesure la plus large possible (1), car en 1375 le réalisme, qui, compris dans le sens exposé plus haut, forme le trait caractéristique de cette époque, s'annonçait à peine, et en 1450 l'impulsion était donnée depuis longtemps au mouvement nouveau, tant au sud qu'au nord des Alpes.

Or parmi les motifs iconographiques dus, selon M. Mâle, à l'influence du théâtre, il en est dont l'apparition est fort antérieure ou fort postérieure à cette époque : c'est ainsi que la scène connue sous le nom de « Procès du Paradis » apparaît pour la première fois, d'après M. Mâle, dans des manuscrits de la seconde moitié du xve siècle et que le vitrail de St. Taurin à Évreux, figurant Jésus retournant au Paradis accompagné de la troupe des Patriarches, date du xvie siècle. En revanche le motif de l'ange agenouillé dans l'Annonciation apparaîtrait, selon l'auteur, vers le milieu du xive siècle (il est même antérieur, car il existe dans un tableau de Simone Martini et Lippo Memmi, conservé au Musée des Uffizi à Florence et datant de 1333) ; la scène de la Crucifixion revêtirait un aspect pittoresque dans le courant du xive siècle et l'on verrait vers 1360 apparaître des foules dans les représentations du

(1) Je suis même prêt à la faire plus large encore et à prendre comme point de départ 1364, de façon à inclure dans la période considérée tout le règne de Charles V en France, ce roi ayant favorisé, selon certains écrivains modernes, les artistes aux tendances « naturalistes » : comme on le verra, cela ne change rien à la question.

Calvaire (en vérité on voit des foules au Calvaire dans les peintures siennoises et dans les sculptures de Giovanni Pisano dès les premières années du XIVe siècle) ; enfin on trouverait pour la première fois Jésus apparaissant à Madeleine sous l'aspect d'un jardinier, à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, en 1351 : or le sujet a déjà été traité par Giotto à Assise au début du XIVe siècle.

Notez ces dates : à cette époque il ne peut encore être question des Mystères proprement dits, des grands Mystères de la fin du moyen-âge, d'un caractère mi-sacré, mi-profane, détachés de l'église et devenus des spectacles organisés pour le divertissement plutôt que pour l'édification du public par des compagnies de laïques. Ces Mystères ne se développèrent que dans les dernières années du XIVe siècle et dans la première moitié du XVe.

Mais ne croyez pas que cela embarrasse M. Mâle. Voici comment il s'en tire à propos de la Crucifixion : « .... ce désir de représenter un fait dans sa vérité historique n'a pas dû venir d'abord aux artistes. Cette vérité, au contraire, s'imposait comme une nécessité aux organisateurs de représentations théâtrales. Ce sont eux qui les premiers durent dresser les croix des larrons à côté de celle de Jésus-Christ. Ce sont eux qui durent faire paraître pour la première fois sur le Calvaire les Juifs, les Romains, les Saintes Femmes. Je serais même tout disposé à croire que la nouvelle formule artistique de la Crucifixion est antérieure aux Passions dialoguées. Il me semble qu'elle a dû naître de ces tableaux vivants que nous voyons à la mode dès le commencement du XIVe siècle. Il n'est pas sûr, en effet, qu'on ait joué la passion en prose ou en vers avant Charles V, mais il est certain qu'on l'a mimée. »

On ne saurait escamoter la difficulté avec plus de grâce. Pas une preuve palpable ! Rien que les intuitions de M. Mâle, qui affirme qu'il en devait être ainsi ! Mais pour convaincre les autres, il ne suffit pas d'être convaincu soi-même, il faut apporter des arguments : que M. Mâle nous prouve, par exemple, qu'il y eut à Sienne au commencement du XIVe siècle de grandes représentations, dialoguées ou non, de la Passion, auxquelles Duccio put assister.



Simone Martini
La Crucifixion
(Musée Royal, Anvers)



École Siennoise
Pietà
(Collection Benson, Londres)

Encore pourrait-il construire en ce cas une hypothèse qui eût un aspect de vraisemblance. Mais arrivât-il même à apporter la preuve décisive d'un fait qui, si on le ramène à de plus modestes proportions, est possible, vu que déjà dans le drame liturgique on représentait certaines scènes de la Passion([1]), son hypothèse n'aurait encore acquis aucun degré de certitude et il se heurterait toujours à une objection décisive : les peintres italiens du xiv[e] siècle, dans leurs grands cycles de fresques, ont représenté non seulement les épisodes de la Passion, mais une foule de légendes de saints aux scènes compliquées et aux personnages multiples, qui, elles, n'avaient certainement pas été préalablement jouées. Quand Giotto peignait à Assise la vie de Saint François, il imaginait les scènes d'après le texte de Saint Bonaventure et ne s'inspirait certes pas de représentations scéniques, dont rien ne nous permet de soupçonner l'existence.

Malheureusement les raisonnements fondés uniquement sur un sentiment subjectif sont familiers à M. Mâle. Au sujet de l'Annonciation, il nous dit qu'au xiv[e] siècle l'acteur qui jouait le rôle de l'ange *devait* déjà s'agenouiller devant la Vierge. Ailleurs il nous dira que le toit porté par quatre poteaux, que l'on voit représenter dans les Nativités, *devait* être un décor de théâtre (notez que ce soi-disant décor de théâtre se trouve déjà dans les fresques de Giotto à Assise et à Padoue). En parlant des peintures, fréquentes en Italie, qui représentent la rencontre de Jésus et de Saint Jean-Baptiste enfants, il nous dira encore qu'il lui *paraît certain* que c'est par les drames joués à Florence que les artistes auront appris à connaître cette figure d'enfant-prophète. Ces formules et d'autres semblables reviennent à chaque instant sous la plume de M. Mâle. Et plus on considère attentivement son étude, plus on est frappé de la fragilité de son système d'inductions et d'hypothèses étayé de ci de là par des faits souvent peu probants.

([1]) Nous savons qu'en 1257 on représentait à Sienne des scènes de la Passion, mais nous ignorons l'importance de la représentation. Le document rapporté par d'Ancona (*Origini del Teatro italiano*, vol. I, chap. IX,) dit : « dentur illi puero qui fuit positus in cruce loco Domini die veneris sancti, » etc., ce qui nous apprend seulement que c'était un enfant qui jouait le rôle du Christ.

Le thème de la plupart des épisodes nouveaux traités par les artistes au xv[e] siècle se trouverait, d'après M. Mâle lui-même, dans les Méditations sur la vie du Christ attribuées à Saint Bonaventure, et il fait à ce sujet une foule de rapprochements très intéressants : mais pourquoi les artistes ou les gens qui leur commandaient les tableaux n'auraient-ils pas emprunté ces thèmes directement à Saint Bonaventure ? Pourquoi faut-il que ces thèmes aient toujours passé par le théâtre avant d'être adoptés par les peintres, comme le veut M. Mâle, qui, à l'appui de sa thèse, n'apporte guère qu'un argument sérieux, à savoir qu'à la scène il fallait exposer avec suite toute la vie du Christ ou des saints, au lieu de se contenter de tableaux séparés ?

L'un des motifs les plus importants, qui des Méditations attribuées à St Bonaventure aient passé dans les arts plastiques, est le motif connu sous le nom de « la Pietà » : les lamentations des saints personnages autour du corps du Christ descendu de la croix. Voici comment cette scène est décrite dans les Méditations : « le clou des pieds ayant été arraché, Joseph descend petit à petit et tous reçoivent le corps du Seigneur et le déposent à terre. Notre-Dame prend la tête et les épaules dans son giron et Madeleine soutient ces pieds auprès desquels elle avait trouvé autrefois une si grande miséricorde. Les autres, se placent autour et tous font une douloureuse lamentation sur lui comme sur leur fils unique. » (1)

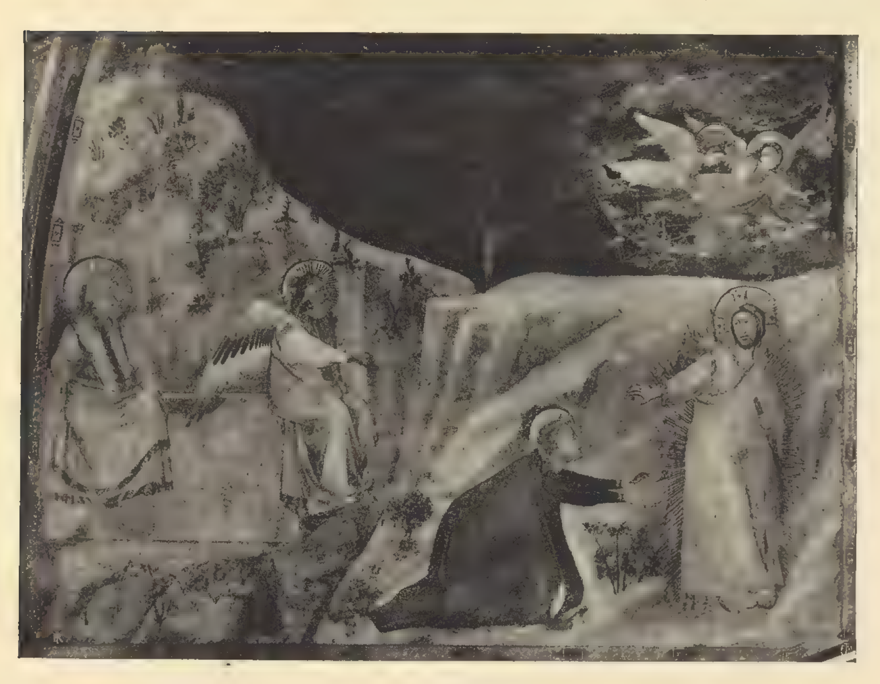
Selon M. Mâle ce motif apparaîtrait pour la première fois dans des manuscrits faits pour le duc de Berry, au moment où l'on commençait à donner des représentations de la Passion en France et particulièrement à Paris. Si le fait était exact, M. Mâle aurait encore à nous prouver que cette scène était effectivement représentée ainsi dans les Mystères de la fin du xiv[e] siècle et que ce ne sont pas les peintures qui ont servi de modèles aux metteurs en scène des drames ultérieurs.

Mais, en réalité, il existe, dans l'art italien, des « Pietà » qui remontent

(1) « Evulso autem clavo pedum, paulisper descendit Joseph, et omnes accipiunt corpus Domini et ponunt in terram. Domina suscipit caput cum scapulis in gremio suo ; Magdalena vero pedes, apud quos tantam gratiam olim invenerat. Alii circumstant, omnes faciunt planctum magnum... »



Pietro Lorenzetti (?)
Descente de Croix (fresque)
(Eglise San Francesco, Assise)



Giotto
Jésus apparaissant à la Madeleine (fresque)
(San Francesco, Assise)

au XIVe siècle et peut-être même au-delà (1). Elles appartiennent surtout à l'école siennoise : nous en reproduisons une (Planche L) attribuée à Ambrogio Lorenzetti, qui fait partie de la collection Benson (Londres) et qui répond exactement au texte des Méditations : le corps du Christ est étendu, la tête et les épaules sur les genoux de la Vierge, les pieds sur les genoux de Madeleine; la disposition est même plus scrupuleusement conforme au texte que dans beaucoup de « Pietà » du XVe siècle. Et qu'il y ait ici emprunt direct au pseudo St Bonaventure, et non imitation d'une scène d'un drame sacré inspiré des Méditations, nous le pouvons induire de l'analogie avec une œuvre appartenant au même temps et à la même école : à St François d'Assise, dans l'église inférieure, est une série de fresques attribuées à Pietro Lorenzetti et représentant des scènes de la Passion ; dans la Descente de Croix, le peintre a suivi exactement le texte des Méditations. Le moment choisi est celui où Nicodème retire le clou qui attache les pieds du Christ ; Joseph soutient le corps ; la Vierge prend la main droite, qui pendait, et la porte à son visage. Ces détails sont empruntés littéralement aux Méditations. On sait d'ailleurs que toute la décoration de l'église d'Assise est d'inspiration strictement franciscaine et il n'est rien d'étonnant à ce que les scènes de la Passion y soient inspirées des Méditations, comme celles de la vie de St François le sont du récit de St Bonaventure.

Supposer l'existence de représentations qui auraient servi d'intermédiaires entre ce texte et ces peintures, serait l'hypothèse la plus dénuée de fondement et la plus injustifiable du monde.

Qu'au XVe siècle les Mystères aient contribué à populariser le thème de la Pietà, il est permis de le supposer. Mais on irait au delà des faits en leur attribuant en ce cas une influence plus considérable.

Il ne me paraît pas douteux qu'un certain nombre d'épisodes, en général accessoires, aient été mis à la mode par le théâtre : M. Mâle en apporte

(1) On en voit une à la coupole du Baptistère de Florence, qui fut décorée de mosaïques de 1271 à 1325 environ (cf. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, II, 2, p. 562, et *Forschungen*, IV, p. 462).

quelques exemples, dont un au moins est concluant : Fouquet, dans l'une des miniatures peintes pour Étienne Chevalier et conservées à Chantilly, montre une vieille femme forgeant des clous. La clef de cette scène nous est donnée par un Mystère où paraît une vieille nommée Hédroit, qui avait voué une haine mortelle au Christ et qui, en l'absence du forgeron dont on était allé requérir les services, forge elle-même les clous de la croix. D'ailleurs, dans la même série de miniatures, le Martyre de St Appoline est représenté sous la forme d'une scène de Mystère.

Il est possible aussi qu'un motif comme l'Adoration des Bergers ait été popularisé par le théâtre (1). Je ne nie pas davantage que les costumes des anges, de la Vierge, de Dieu le Père, particulièrement dans la peinture flamande du xve siècle, n'aient souvent l'allure de costumes de théâtre. Mais en somme ce sont là des faits disséminés, sans portée générale, d'où l'on ne peut conclure à une révolution de l'iconographie par les Mystères.

Personne ne nie du reste qu'il y ait eu des relations entre le théâtre et les arts plastiques au moyen-âge et l'on n'a pas attendu les articles de M. Mâle pour l'admettre (2). Le rôle que les artistes jouaient dans la préparation des Mystères explique ces relations : de même que les peintures devaient bien souvent servir de modèle à la mise en scène, l'agencement de la mise en scène devait suggérer aux peintres des idées qu'ils mettaient à profit dans leurs compositions.

Quand il n'y a pas simplement suggestion, mais emprunt direct fait au

(1) Ce motif prêtait à des développements familiers qui devaient tenter les artistes du xve siècle. Mais il n'est pas exact qu'on ne le rencontre pas avant le xve siècle, comme l'affirme M. Mâle. Je l'ai trouvé dans une *Nativité* qui fait partie de la prédelle d'une *Annonciation* attribuée à Agnolo Gaddi (Musée des Uffizi, No 28) et dans la prédelle du retable de la chapelle Rinuccini (église Santa Croce, à Florence) peint en 1379.

(2) Karl Meyer dès 1885 (*Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst* dans *Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance*), P. Weber en 1894 (*Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst*, Stuttgart), ont soutenu une thèse analogue à celle de M. Mâle. Plusieurs des arguments de celui-ci se trouvent déjà dans l'étude de Meyer ; le livre de Weber traite surtout de l'iconographie de l'Eglise et de la Synagogue. Naturellement les preuves apportées par les deux auteurs allemands ont pour la plupart trait à l'iconographie : en général elles ne sont guère plus décisives que celles de M. Mâle.

théâtre, cet emprunt est généralement très visible et il agit la plupart du temps au détriment de l'ensemble de l'œuvre.

Les tableaux de Memling des Musées de Turin et de Munich, représentant des Scènes de la vie du Christ et de la Vierge, nous offrent un exemple caractéristique de ces emprunts : ils reproduisent le dispositif habituel du théâtre du moyen-âge, avec ses édifices et localités multiples où se passaient les différents épisodes du drame ; aussi manquent-ils d'unité, et sommes-nous portés à en examiner immédiatement les détails sans nous arrêter à les considérer dans leur ensemble.

M. Mâle signale un cas des plus curieux de cette transposition d'un agencement scénique dans la peinture. Dans la Cène de Thiéry Bouts (église St.-Pierre à Louvain ; voir Pl. xxiv) la disposition des personnages rappelle une disposition en usage dans les Mystères et non la disposition généralement observée dans les représentations figurées. Dans celles-ci le Christ et les apôtres occupaient ordinairement l'un des grands côtés d'une table allongée et Judas était placé seul de l'autre côté, ce qui permettait de distinguer le traître du premier abord et l'opposait visiblement aux apôtres fidèles : comme Judas n'osait regarder le Christ en face et se sentait travaillé par le remords, il était assez naturel de lui faire détourner la tête et de le montrer de profil. Bref c'était là une manière naïve, mais logique et claire de résoudre le problème difficile de la composition de la Cène.

Thiéry Bouts a au contraire placé ses personnages tout autour d'une table rectangulaire en suivant exactement l'ordre que nous trouvons dans les indications scéniques d'un Mystère (1) : Jésus est assis au milieu d'un des grands côtés, ayant deux apôtres à sa droite et deux à sa gauche; de chacun des petits côtés se trouvent trois apôtres; enfin en face de Jésus il n'y a que deux convives, occupant l'autre grand côté de la table, Judas et St Philippe.

Or ce que M. Mâle ne dit pas, mais ce que le lecteur comprendra d'emblée, c'est que cette disposition est très malheureuse au point de vue plastique : l'attention ne se fixe plus sur les deux personnages essentiels du

(1) Ce Mystère est de 20 ans postérieur au tableau, mais j'admets avec M. Mâle que ce devait être là une disposition traditionnelle à la scène.

drame, Jésus et Judas, on ne sent plus directement le drame qui se joue derrière cette scène de communion ; de plus, il y a deux personnages vus de dos à l'avant-plan : que Judas se détourne, rien de plus naturel ; mais l'autre ? Bouts les a placés tous deux de profil, ce qui est une maladresse : il est impossible de dire pourquoi ils sont tous deux dans cette position, ils ne paraissent même pas se regarder ; et, du reste, pourquoi Philippe regarderait-il Judas au moment de la communion, car c'est là le moment représenté et non pas celui où Jésus révèle la trahison ? Enfin les deux figures d'avant-plan pouvaient nuire au groupe de figures placé de l'autre côté de la table : aussi le peintre a-t-il dû élever le point de vue assez haut pour que les têtes des premières n'atteignent qu'au niveau des coudes des secondes. Cette perspective plongeante a plus d'un inconvénient : elle donne notamment une importance beaucoup trop grande à la nappe, qui forme au centre de la composition une grande tache blanche qui attire et retient le regard.

J'ai insisté sur cet exemple pour montrer à quel point le peintre faisait fausse route, quand il reproduisait telle quelle une ordonnance scénique et empruntait aux Mystères autre chose que l'idée d'un motif nouveau.

En somme plus un artiste était conscient, moins il empruntait au théâtre. On aura peut-être remarqué déjà que tous les exemples précis apportés par M. Mâle à l'appui de sa thèse sont empruntés à l'art français ou aux arts germaniques. Il est certain qu'au xv[e] siècle en Italie, où l'artiste joignait à l'instinct la réflexion, la conscience du but à atteindre et des moyens adaptés à ce but, le théâtre ne pouvait avoir d'influence sur les arts plastiques.

M. Mâle s'est aperçu lui-même de cette lacune dans son système de preuves ; mais au lieu de reconnaître la vérité, il s'est obstiné à défendre l'infaillibilité de sa théorie, et il a fini par trouver une preuve de l'influence du théâtre sur l'art italien ([1]).

([1]) E. Mâle. *Une Influence des Mystères sur l'art italien du* xv[e] *siècle. Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] pér., vol. XXXV (1906), p. 89. — Une certaine lumière paraît s'être faite depuis dans l'esprit de M. Mâle. Dans son nouveau livre, où il reproduit cependant l'argument qu'il invoque dans cet article, il a dissimulé dans une note, au bas d'une page (p. 71), cet aveu : « L'iconographie créée par les Mystères et qui est en grande partie l'œuvre de la France, est surtout l'iconographie de l'Europe septentrionale. L'Italie a eu ses traditions



LA SIBYLLE PERSIQUE
(de la série des Prophètes et des Sibylles
attribuée à Baccio Baldini)

Hélas ! M. Mâle ne pouvait avoir la main plus malheureuse : l'œuvre qui devait servir à établir victorieusement sa thèse n'est pas une œuvre italienne originale, mais une copie plus ou moins libre d'œuvres germaniques !

Il s'agit en effet de la série de gravures des Prophètes et des Sibylles attribuée à Baccio Baldini. Ainsi que je l'ai dit dans l'étude précédente, ces gravures dérivent directement de modèles germaniques : plusieurs d'entre elles sont des imitations des gravures du maître E. S. C'est là un fait constaté depuis longtemps et Max Lehrs a donné en 1891 dans l'Annuaire des Musées de Berlin une analyse détaillée des emprunts faits par le graveur italien. Mais ne connût-on aucun des travaux antérieurs, il suffirait, pour se convaincre que l'on n'est pas en présence d'une œuvre purement italienne, de considérer un moment avec attention cette série des Prophètes et des Sibylles : le style des draperies, les costumes, certaines physionomies, tout révèle l'origine première de cette œuvre. La Sybille de Samos, dont la reproduction accompagne l'article de M. Mâle, est coiffée du haut hennin à une pointe et muni d'un grand voile, du véritable hennin qu'on ne portait pas à Florence. Cela crève les yeux à tout le monde excepté à M. Mâle, lequel ne craint pas de dater ces gravures de 1490, époque à laquelle les modes bourguignonnes avaient complètement cessé d'être en vogue à Florence.

Mais il s'agissait de nous faire croire que de cette époque datait un Mystère mettant en scène les Sibylles et les Prophétes (¹), Mystère auquel Michel-Ange enfant aurait assisté et qui lui aurait suggéré l'idée première de ses peintures de la Sixtine ! ! On ne pourrait substituer avec plus de sans gêne ses propres fantaisies aux données historiques.

qui diffèrent sur certains points des nôtres, comme le théâtre italien diffère du nôtre. » Mais au lieu d'aller au fond des choses, M. Mâle souhaite qu'un érudit entreprenne d'étudier « l'Influence du Théâtre sur l'art italien ». Pourvu que cet érudit ne soit pas M. Mâle !

(¹) M. Mâle dit textuellement que les Prophètes et les Sibylles « portaient certainement sur la scène les attributs que nous leur voyons dans les gravures ». Pour qui connaît l'histoire de Florence, l'idée d'une Sibylle paraissant sur la scène en 1490 coiffée d'un hennin est d'un comique irrésistible. Un pareil évènement eût mis sens dessus dessous toute la ville, la cloche de la Seigneurie aurait sonné *a martello* et le peuple entier se serait ameuté pour voir « questa befania strana ! » — Et notez qu'il n'y a pas une seule Sibylle, mais deux Sibylles à hennin dans la série des gravures ! Je donne la reproduction de la seconde (Pl. LII).

Mais reprenons enfin pied dans la réalité : il y a eu certes des rapports entre le théâtre et les arts plastiques au moyen-âge : ces rapports s'expliquent par le rôle que jouaient les artistes dans l'organisation des Mystères, par la similitude des thèmes, par le fait que les sujets étaient empruntés aux mêmes textes, que les auteurs des représentations et les peintres se soumettaient aux prescriptions de la même classe de gens. De là la possibilité d'influences réciproques. Ces influences ont réellement existé, et de même que les tableaux ont servi parfois de modèles à des scènes de Mystères et que les artistes ont reproduit grossièrement pour le théâtre les motifs qu'ils rendaient avec le plus grand soin dans leurs œuvres, le théâtre a suggéré de ci de là à l'artiste quelque motif nouveau ou quelque disposition inédite. C'est du reste ce que l'on reconnaît couramment.

Ces contacts entre le théâtre et les arts plastiques, ces influences réciproques, n'ont pas existé seulement à la fin du moyen-âge et n'ont pas exercé une action prépondérante à un moment déterminé : ils ont commencé dès que le théâtre s'est développé et ils ont continué depuis sans interruption ; je crois qu'on pourrait en signaler à toutes les époques. C'est ce que M. Mâle a commencé à comprendre en étudiant les rapports du drame liturgique avec la sculpture romane [1]. Mais au lieu de voir les faits avec les yeux calmes de l'observateur, il s'est de nouveau laissé aller aux transports de son imagination et il a découvert que c'était le drame liturgique qui avait fait pénétrer la vie dans l'art à la fin du XIIe siècle.

Qu'il continue à étudier l'art en s'inspirant des mêmes principes, qu'il pousse ses investigations peu à peu jusqu'aux époques les plus récentes, et il finira par nous prouver avec force arguments que c'est le théâtre qui a rénové l'art au XIXe siècle et que la floraison de la peinture de paysage dérive du perfectionnement de la décoration théâtrale. Quelle thèse brillante à développer et que de rapprochements ingénieux à faire ! Mais peut-être alors le public « éclairé » saisira-t-il, enfin, l'erreur fondamentale de la théorie de M. Mâle.

(1) *Revue de l'Art ancien et moderne*, XXII, p. 81. Août 1907.

Il est cependant un genre d'œuvres sur lequel les Mystères ont exercé une influence, non pas au seul point de vue iconographique, mais au point de vue de la conception artistique même : ce sont les retables, et spécialement ces retables en bois sculpté, si répandus dans la plus grande partie de l'Europe aux xv[e] et xvi[e] siècles, et dont les ateliers flamands et allemands fournissaient le plus grand nombre.

Je ne puis mieux caractériser l'impression générale que font ces retables qu'en les dénommant *retables guignols.* Leurs multiples compartiments, peuplés de bonshommes de bois aux gestes anguleux, évoquent irrésistiblement l'idée des théâtres de marionnettes. Sur des fonds de décors rudimentaires se détachent les silhouettes arrêtées de figurines disposées sur plusieurs rangs en profondeur : on dirait les scènes figées d'un drame pour fantoches, effet qu'accentue encore la polychromie réaliste fréquemment employée dans ces œuvres.

L'analyse confirme et précise cette première impression. Toute œuvre plastique offre nécessairement une conception artistique de l'espace propre à cette œuvre. En ce qui concerne les reliefs et les groupes libres, les deux genres de la nature desquels participent les sculptures des retables, nous pouvons dire d'une manière générale ceci : dans le relief l'artiste conçoit les différents plans comme se reliant les uns aux autres par gradations insensibles ; quelle que soit la multiplicité des plans, il ne peut laisser, entre ces plans, de solution de continuité, sous peine de rompre l'unité de l'œuvre ; même si le relief est assez fort pour que les figures d'avant-plan se détachent complètement du fond, ces figures doivent subir une certaine déformation qui les maintienne dans un rapport constant avec les autres figures et qui soit exactement proportionnelle au rang qu'elles occupent dans l'ensemble de l'œuvre : elles ne peuvent être détachées de cet

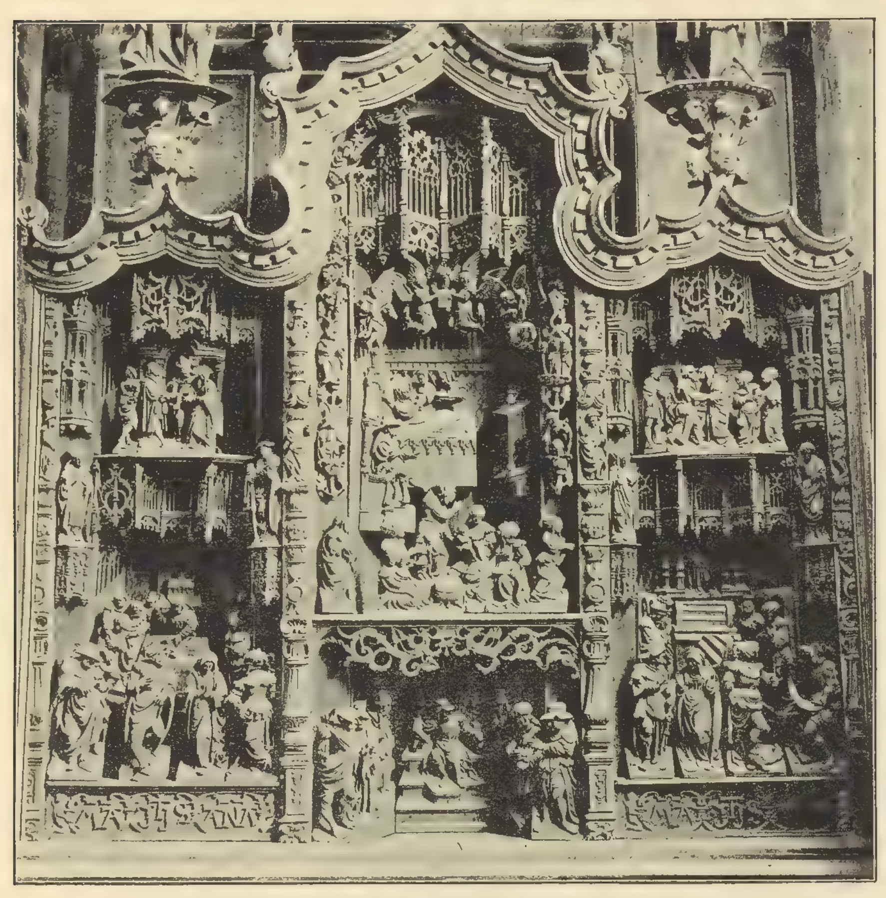
ensemble et placées, par exemple, à côté de figures libres, taillées en ronde bosse, sans que l'incompatibilité entre les unes et les autres n'apparaisse et que l'impossibilité de les réunir dans un cadre commun ne soit flagrante. En d'autres termes, il existe dans chaque cas un certain rapport entre l'espace réel et l'espace idéal, ou, si l'on veut, une certaine réfraction se produit à la limite qui sépare l'espace réel de l'espace idéal, et chaque œuvre a son *indice de réfraction* propre, indice qui doit rester constant pour toutes les parties d'une même œuvre, sans quoi l'unité de l'œuvre est rompue et l'une des conditions essentielles de l'existence de l'œuvre d'art fait défaut.

Il n'en va pas autrement du groupe libre, en ronde bosse : il faut qu'il soit parfaitement cohérent, que toutes ses parties paraissent en liaison nécessaire les unes avec les autres et forment un ensemble nettement distinct de l'espace ambiant. Michel-Ange, qui dégageait pour ainsi dire ses figures du bloc de marbre à l'intérieur duquel il les apercevait d'avance par les yeux de l'imagination, donne l'impression la plus directe de cette unité spatiale qui ne fait défaut dans aucune œuvre accomplie de la sculpture [1].

Il existe donc une conception plastique de l'espace, dont l'un des caractères essentiels est la liaison des plans, la continuité.

Tout autres sont les conditions du théâtre. Le théâtre rend la réalité au moyen d'éléments empruntés à la réalité même ou d'équivalents donnant l'illusion des objets réels. Ce qui le différencie de la réalité, c'est notamment la limitation de l'espace, à laquelle il est soumis. Aussi, à la scène, faut-il resserrer et concentrer les actions représentées et s'efforcer, par des artifices, de donner au spectateur l'illusion d'un espace plus grand que celui dont on dispose réellement. Une seule des trois dimensions prête à cette illusion :

(1) Cette conception, qui apparaît de la façon la plus frappante dans les œuvres de Michel-Ange, était visiblement la conception dominante chez les artistes de la Renaissance. Nous la retrouvons, par exemple, chez Léonard (*Traité de Peinture*, 1re partie, § 32) : selon son expression, le sculpteur enlève du bloc de marbre ou de pierre tout ce qui excède la figure qui y est renfermée. — Cette idée est souvent exprimée d'une façon analogue chez les auteurs du XVIe siècle.



Retable en bois sculpté
(Église de Léau : 1565,

c'est la profondeur. De là le manque d'épaisseur des objets, le rétrécissement des plans en profondeur que l'on trouve nécessairement au théâtre. Mais en même temps il faut que les acteurs, qui eux conservent leurs dimensions réelles, puissent évoluer parmi les décors, entrer, sortir, se dissimuler, réapparaître. Ce qui en résulte c'est la séparation des plans, la discontinuité de l'espace en profondeur. Quelle que soit la perfection de la mise en scène, l'œil exercé y distinguera toujours les plans successifs : le théâtre donne l'illusion de la profondeur d'une manière analogue au stéréoscope, qui produit aussi le détachement des plans et substitue à la sensation d'espace continu celle de couches minces, placées les unes derrière les autres et séparées par des vides.

Si nous revenons maintenant à nos retables, nous constaterons que l'espace n'y est pas conçu plastiquement, mais qu'il est discontinu comme au théâtre, malgré certains compromis tentés de-ci de-là entre les deux principes. Les figures, tassées dans un espace étroit, taillées en ronde bosse, les architectures disposées comme des décors entre lesquels apparaissent des personnages sortant des coulisses, la juxtaposition d'éléments conventionnels et d'éléments empruntés tels quels à la réalité, tout nous montre que nous avons affaire ici à une imitation de l'agencement scénique.

Et pour nous convaincre tout à fait, il nous suffit d'examiner de près la structure de ces retables : chaque sujet est généralement composé d'un grand nombre de pièces ajustées, dont les unes portent un ou plusieurs personnages, les autres forment les accessoires et les décors ; ces décors sont souvent fixés aux parois des niches et pourraient être sans inconvénient détachés et remplacés par d'autres comme de vrais décors de théâtre.

Je connais un retable [1] où le principe de la disjonction a été, dirait-on, appliqué à la lettre : certaines compositions sont réellement formées de plusieurs tranches en profondeur, chacune de ces tranches portant une couche de personnages ou d'accessoires (Planche LIII). Ce principe est rare-

[1] Eglise de Léau (Belgique), 1re chapelle à droite. — Ce retable porte la date de 1565.

ment traduit d'une façon aussi rigoureuse dans l'exécution, mais il est sensible dans tous les retables pour un œil exercé.

Si grande que soit l'habileté déployée par le sculpteur dans le travail du bois, quelque expressives que soient les figures, rien ne peut nous cacher cette erreur fondamentale commune à tous les retables trahissant l'influence du théâtre, erreur qui les empêche d'être des œuvres d'art dans l'acception la plus haute du mot : l'absence de conception plastique de l'espace.

*
* *

Mais ce n'est que graduellement que les retables historiés arrivèrent à cette forme que j'ai caractérisée du nom de retable guignol et dont les exemplaires les plus typiques sont sortis des ateliers flamands (1). Ces retables commencèrent à se développer dans la seconde moitié du XIVe siècle. Au début, les artistes conçurent les différents sujets comme des bas-reliefs ou comme des groupes cohérents, composés d'un petit nombre de figures, et ne s'écartèrent pas des règles suivies dans la sculpture monumentale, aux portails et aux jubés des églises. Les retables sculptés par Jacques de Baers (Musée de Dijon) et le retable de Hackendover (Belgique) appartiennent à ce premier genre de retables. Celui de Hackendover, qui retrace les principaux épisodes d'une légende locale, est formé de petits groupes, dont plusieurs comprennent un assez grand nombre de personnages et d'accessoires : mais

(1) Il n'existe d'étude d'ensemble très complète sur les retables que pour l'Allemagne : Münzenberger et Beissel. *Zur Kentniss und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands.* Francfort 1885-1904 (2 volumes avec nombreuses planches). Cet ouvrage traite aussi des principaux retables de Belgique. Un catalogue des retables conservés en Belgique a été dressé par H. Rousseau : *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. Bulletin des commissions d'art et d'archéologie.* 1890-1895. — Consulter aussi : J. Destrée. *La Sculpture brabançonne au Moyen Age. Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, vol. 8, 9, 13 (quelques reproductions) ; du même auteur : *Tapisseries et Sculptures à l'Exposition d'art ancien bruxellois* de 1905 ; Bruxelles 1906. — Van Ysendijck. *Documents de l'art dans les Pays-Bas* (recueil de planches), etc. — Pour la Suède, consulter J. Roosval : *Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzer Jan Borman.* Strassburg 1903. — Pour le Danemark, Beckett : *Retables des dernières époques du Moyen âge en Danemark.* Copenhague 1895. — Je ne connais pas d'études générales sur les retables sculptés de France et d'Espagne.



Jacques de Baerze
Fragment d'un retable en bois sculpté
(Musée de Dijon)

ces groupes sont faits d'une pièce, ils sont concentrés tant bien que mal et offrent une certaine unité spatiale ; on n'y peut reconnaître encore l'effet disjonctif de l'influence scénique. Et il en est de même des retables, peu nombreux d'ailleurs, qui remontent à la première moitié du xve siècle ([1]).

A partir de 1450 environ, les retables en bois sculptés se multiplièrent avec une rapidité croissante, au point de pulluler littéralement au commencement du xvie siècle dans la plupart des pays de l'Europe. Et c'est aussi à partir du milieu du xve siècle que ces retables prirent l'aspect de guignols, qui trahit l'influence du théâtre.

Ce qui confirme l'induction tirée de l'examen des nombreux monuments qui nous restent, c'est le fait qu'en 1455 les tailleurs d'images de Bruxelles, en 1470 et 1472 ceux d'Anvers obtinrent des ordonnances ([2]) permettant aux doyens de leurs corporations d'apposer une estampille sur les œuvres réunissant les conditions imposées par les corporations, et de leur donner ainsi la garantie officielle. Que cette mesure n'ait pas été prise avant la seconde moitié du xve siècle prouve que c'est alors seulement que la production de ces retables commença à prendre une place importante parmi les industries d'art.

Et nous sommes nécessairement amenés ainsi à une conclusion entrevue déjà par E. Bertaux ([3]) dans sa critique, malheureusement trop timide et trop modeste, du livre de M. Mâle, conclusion dont il n'a pas tiré les conséquences qui s'imposeront bientôt à nous : ce n'est qu'assez tard dans le xve siècle, lorsque les Mystères prirent de plus en plus le caractère de réjouissances populaires et de spectacles faits pour le divertissement du

([1]) Je citerai le retable du maître-autel de l'église St Georges à Wismar (vers 1425) et celui du maître-autel de l'église St-Martin à Landshut (1424, en grès), reproduits dans l'ouvrage de Münzenberger ; un retable du Musée de Kiel provenant de Neukirchen, qui dans l'ensemble rappelle les ivoires, est reproduit dans A. Matthaei : *Zur Kenntniss der Mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins*. Leipzig 1898.

([2]) Cf. Destrée : *La Sculpture brabançonne au Moyen Age*. — Les ordonnances anversoises ont été publiées par J. B. van der Straelen : *Jaerboek der Gilde van Sint Lucas*. Anvers 1855.

([3]) *L'art religieux à la fin du Moyen Age. A propos d'un livre récent. Gazette des Beaux-Arts*. 1909, 4e période, vol. II, p. 135.

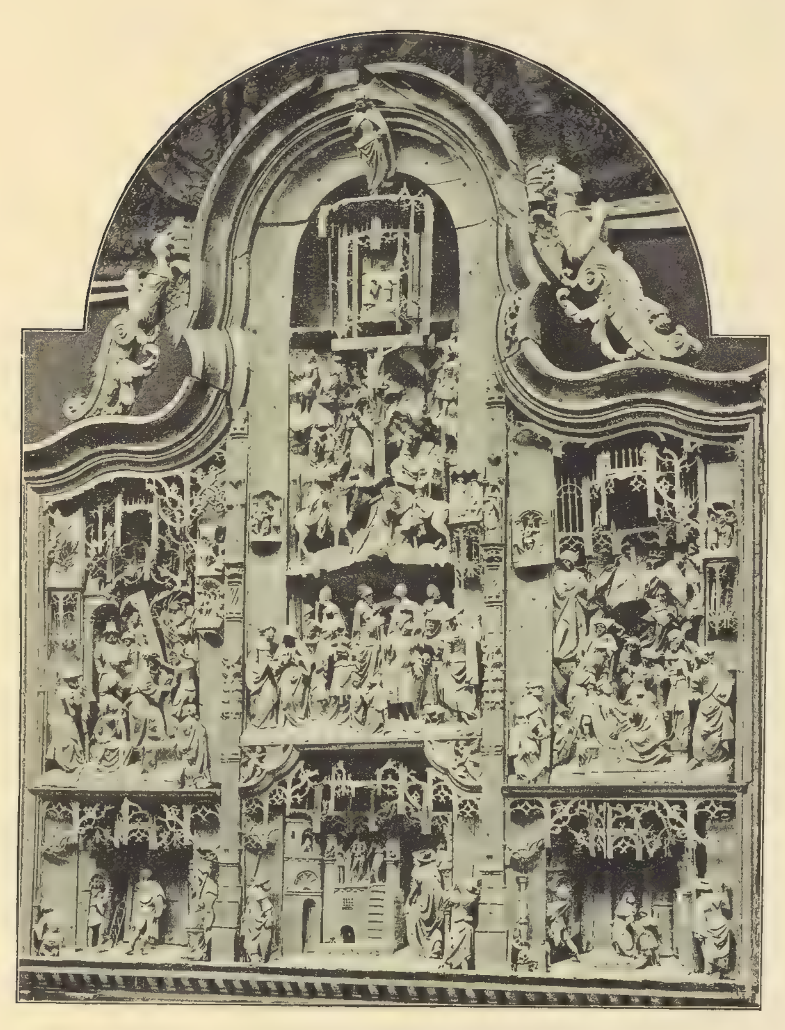
public plutôt que pour l'édification des fidèles, qu'ils exercèrent une certaine influence sur les arts plastiques.

L'influence des Mystères sur les retables en bois sculpté et les œuvres similaires ne fut ni absolue ni exclusive, mais elle prédomina pendant près d'un siècle, se mêlant en des proportions variables selon les pays et les époques à des éléments traditionnels ou à des courants nouveaux. Elle s'exerça de la façon la plus complète sur les ateliers flamands et en particulier sur ceux d'Anvers. Ces ateliers eurent une vogue considérable et expédièrent leurs produits dans toute l'Europe, en Allemagne, en France, en Espagne, dans le nord de l'Italie, en Danemark et jusqu'en Suède.

Les retables flamands présentent généralement des niches profondes, au plancher fortement incliné, moins pour produire un effet de perspective que pour exhausser les personnages d'arrière-plan et les rendre visibles pardessus ceux d'avant-plan, qu'ils égalent en dimension ; les édifices et autres accessoires ont l'aspect de décors et sont souvent disposés comme au théâtre, de manière à permettre latéralement l'entrée et la sortie des acteurs [1]. Par suite de l'inclinaison du plancher, les sculpteurs se sont trouvés constamment embarrassés pour poser les pieds de leurs figurines de façon à éviter de leur faire subir des déformations trop flagrantes. Chaque fois qu'ils ont pu tourner la difficulté en cachant les pieds sous les plis des robes et des manteaux, ils n'ont pas manqué de le faire. Dans tous les autres cas ils se sont heurtés à un problème qui était pour eux insoluble, vu leur erreur fondamentale, l'absence de conception plastique de l'espace, et ils ont produit ces pieds luxés, désarticulés, ne tenant plus à la jambe, formant avec elle des angles invraisemblables, toutes ces difformités grotesques qui nous frappent dans les retables.

Il n'en eût pas été de même (est-il besoin de l'ajouter ?) s'ils avaient fait

[1] Le retable du Musée des Arts décoratifs de Bruxelles, provenant d'Oplinter, que nous reproduisons, est l'un de ceux qui donnent le mieux l'impression immédiate du théâtre ; c'est un ouvrage anversois du premier tiers du XVIe siècle. — Le retable représentant l'*Adoration des Mages,* exposé au Musée de Cluny, reproduit jusqu'aux rideaux qui fermaient les « mansions » dans les Mystères.



RETABLE EN BOIS SCULPTÉ
provenant de l'église d'Oplinter
(Musée des Arts décoratifs et industriels, Bruxelles)

subir à leurs figures un ensemble de déformations concordantes et systématiques, de manière à donner de chaque scène une image unique, cohérente dans toutes ses parties et détachée de la réalité ambiante.

Les sculpteurs flamands ne sont pourtant pas restés insensibles à l'influence des peintres contemporains. Certains retables, tel celui de l'église St-Jean à Osnabrück (Planche LVI), rappellent au premier coup d'œil d'une manière frappante des tableaux flamands de la même époque. On y constate même une réduction des dimensions des figures à l'arrière-plan. Mais cette réduction n'est pas graduelle, les différents plans restent disjoints et l'œil perçoit aussitôt les vides qui les séparent.

Au début du XVIe siècle, l'influence de la Renaissance italienne se propagea avec une rapidité extraordinaire au nord des Alpes. Rien n'est plus curieux que d'assister à la lutte des idées et des principes nouveaux avec les traditions septentrionales, et notamment avec le réalisme mal entendu qui avait porté les sculpteurs à s'inspirer directement des Mystères.

Les ateliers allemands, qui ne s'étaient pas engagés aussi complètement que les flamands dans cette voie et continuaient à fabriquer couramment, à côté de retables guignols, des retables à bas-reliefs ou à groupes simples, étaient plus accessibles qu'eux aux idées artistiques de la Renaissance. Aussi voit-on plusieurs sculpteurs allemands s'efforcer d'établir un compromis entre ces idées et les exigences d'un genre qui était devenu très populaire et dont la diffusion des retables flamands prouve le succès [1]. De même que les Mystères étaient faits pour le gros public avide de fortes émotions et de spectacles mouvementés, aimant les plaisanteries vulgaires et le grotesque, qui se plaît aujourd'hui aux féeries et aux mélodrames, les retables répondaient aux goûts des gens doués d'un sens artistique peu délicat, auxquels le

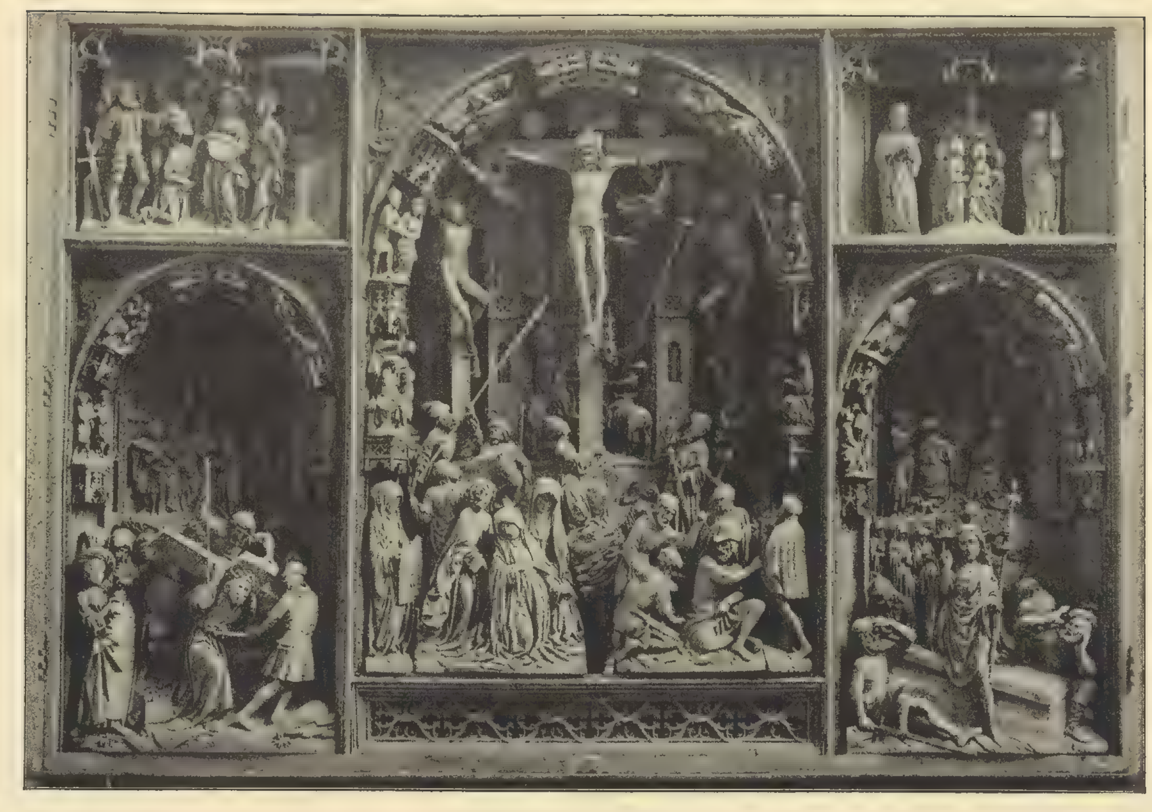
[1] Il en est de même en France où l'on trouve des exemples frappants de la lutte entre l'esprit de la Renaissance et les habitudes traditionnelles. On y voit des œuvres, comme le retable du maître-autel de Bouilly (Aube) qui date de 1556 et où tout est renaissance, l'architecture qui rappelle les arcs de triomphe romains, l'ornementation, les bas-reliefs — si ce n'est que dans les trois niches on retrouve les trois scènes de la Passion, qui forment le sujet d'une infinité de retables guignols, avec la même erreur dans la conception plastique. — En France aussi les retables flamands avaient eu grand succès à en juger par le nombre de spécimens que l'on y rencontre encore.

sujet importait plus que l'exécution et qui retrouvaient là une reproduction si exacte, si directement empruntée à la réalité, de ces représentations qui les avaient secoués et ravis.

Vis-à-vis de cet art, l'art de la Renaissance paraissait fait pour une élite : il exigeait du spectateur une certaine éducation du goût et de l'œil, un certain sentiment de la mesure, de l'harmonie, de la beauté, la faculté d'aller au delà d'une simple impression, d'une sensation superficielle. Il conquit les vrais artistes d'emblée, en les rendant plus conscients et en leur apportant les moyens de se perfectionner, mais il trouva moins d'accueil auprès du commun du public, qui ne le comprit guère et auquel il s'imposa à la longue par l'action des artistes et des connaisseurs éclairés. Il plut pourtant à ce public par la fantaisie de ses ornements et par le mouvement qu'il savait imprimer aux figures : l'étude des retables permet de le constater. Mais les artistes y voyaient autre chose : ils luttent visiblement contre les traditions qu'on leur impose, comme ce Hans Bruggemann, auteur du retable du dôme de Schleswig (1514-1521), qui cherche à donner l'unité spatiale à ses compositions en les sortant d'un bloc, suit la disposition consacrée tout en essayant d'y introduire les éléments nouveaux, transpose des gravures d'Albert Dürer, sculpte avec amour des nus soigneusement étudiés.

La Renaissance apportait tout un ensemble cohérent d'idées, tout un système de formules artistiques, résultant d'études théoriques et pratiques, poursuivies avec méthode durant plus d'un siècle, et se présentant comme une continuation de la tradition gréco-romaine longtemps oubliée. Ce système de formules fut accepté en bloc par les artistes étrangers à l'Italie, non seulement pour son excellence, mais aussi à cause de l'autorité que lui conféraient ses relations avec l'art antique. Il fut accepté de même, mais surtout pour cette dernière raison, par le public lettré, préparé de longue main par les humanistes à l'admiration exclusive de l'antiquité.

Et précisément parce qu'il était accepté en bloc par ceux qui ne l'avaient pas créé, il s'immobilisait aisément entre leurs mains et se réduisait en fin de compte à un programme d'académie.



Retable en bois sculpté
(Église S[t] Jean, Osnabrück)

Des artistes conscients, doués de génie, auraient pu allier l'élément expression, si fortement marqué à la fin du moyen âge, aux excellents principes de composition et de mise en œuvre apportés par la Renaissance : on l'avait fait au xve siècle en Italie. Mais ce n'étaient pas les pauvres tailleurs d'images, manouvriers répétant souvent à satiété les mêmes thèmes pour le public qui courait aux bruyants spectacles des Mystères, qui eussent été capables de tenter un pareil effort. La Renaissance ne se trahit guère dans leurs retables que par les formes ornementales et par la mode des costumes ; ils restent fidèles jusqu'au bout au faux principe qu'ils avaient adopté en s'inspirant du théâtre. J'ai cité tantôt un retable de 1565 comme un exemple des plus typiques de ce principe. Et ce n'est pas la seule œuvre de ce genre qui soit d'une époque aussi tardive. Les retables guignols ont duré aussi longtemps que les Mystères et ont disparu avec eux.

Bien loin d'être un élément de rénovation artistique à la fin du moyen âge, comme le prétend M. Mâle, les Mystères ont été un élément de routine et une cause de dépravation du goût. Ils ont donné naissance à un genre d'ouvrages privé d'un des caractères essentiels de toute œuvre d'art plastique et ont dévoyé une foule d'artisans qui ont souvent dépensé beaucoup de talent à parfaire des travaux entachés dès l'abord d'une erreur artistique fondamentale.

L'exemple, assez spécial, de l'Espagne tend à nous confirmer dans cette idée. Le genre de retables qui nous occupe paraît avoir été importé en Espagne au xve siècle, probablement par les Flamands, qui exercèrent à cette époque au point de vue artistique une influence prépondérante dans la péninsule. (1) Il ne faut pas s'étonner de l'y voir prendre un développement extraordinaire et susciter des œuvres de dimensions exceptionnelles. Rien ne répondait mieux au caractère du catholicisme espagnol, l'une

(1) Au xvie siècle encore, beaucoup d'artistes d'origine septentrionale travaillaient en Espagne, notamment aux retables. Je citerai Philippe de Bourgogne, qui s'établit complètement en Espagne, et Diego Copin (de Hollande) qui travailla à la cathédrale de Tolède sous Enrique de Egas (van der Eycken), dont la famille était originaire de Bruxelles.

des religions les plus matérialistes qui aient existé, que cette reproduction littérale de scènes destinées à frapper les sens et à susciter des impressions violentes. La crainte et l'attirance du cadavre, de la pourriture, la sensualité mêlée de terreurs superstitieuses, l'amour du sang et des supplices se donnant cours dans des crises de fanatisme religieux, tout ce sentiment morbide, qui imprègne l'art espagnol et l'a empêché de s'inspirer complètement de l'esprit libérateur de la Renaissance, devait trouver son expression la plus adéquate dans des œuvres de sculpture polychrome, rendant comme des réalités immédiates les épisodes des légendes sacrées.

Dans leurs retables les Espagnols tendaient à agrandir l'échelle de leurs figures de manière à les rapprocher des dimensions naturelles : elles arrivent ainsi, avec leur polychromie réaliste, à rappeler dans l'ensemble les bondieuseries de la rue St-Sulpice ou les figures qui décorent nos carrousels ou nos orchestrions (1). Les groupes ainsi conçus sont composés d'un plus petit nombre de personnages que les groupes qui remplissent les niches des retables ordinaires, et ils donnent une impression encore plus gênante de réalité figée. A ce genre se rattachent des groupes libres, représentant des scènes de la Passion, formés de figures de grandeur naturelle, coloriées et souvent habillées, que l'on promenait dans les processions. Le rapport entre ces groupes et les drames sacrés est évident : ces drames étaient souvent joués sur des chars qui accompagnaient aussi les processions et s'arrêtaient à certains endroits pour permettre aux acteurs de représenter l'action (2).

(1) Les retables en Espagne ne sont pas toujours polychromés et le bois n'est pas la seule matière qui ait servi à les faire : dans beaucoup de cas c'est le marbre ou d'autres espèces de pierres qui ont été employés comme matériaux sans que le caractère de l'œuvre ait été modifié. — L'agrandissement de l'échelle des figures est évident dans la plupart des retables du XVIe siècle : je citerai celui du maître-autel de la cathédrale de Tolède (dû à la collaboration d'artistes espagnols et étrangers), celui de la cathédrale d'Oviedo, ceux de Damian Forment (Saragosse et Huesca), etc. L'influence de la Renaissance est très visible dans certaines de ces œuvres et la lutte entre l'élément nouveau et l'élément conservateur (théâtral) ne serait pas moins intéressante à étudier en Espagne qu'ailleurs.

(2) Cf. Creizenach : *Geschichte des neueren Dramas*, et von Schack : *Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien*, Francfort 1854.

La persistance des retables guignols et surtout de ces groupes libres, qu'un artiste de talent comme Francisco Zarcillo créait encore en plein XVIIIe siècle [1], correspond au développement tardif et à la persistance du théâtre religieux en Espagne. Si l'Espagne ne connut pas cette floraison des Mystères qui eut lieu dans les pays septentrionaux au XVe et au commencement du XVIe siècle, elle produisit plus tard, à la fin du XVIe et au XVIIe siècle, à une époque où plus rien d'équivalent n'existait dans le reste de l'Europe, une foule de *Comedias divinas* et d'*autos sacramentales.*

Là comme ailleurs l'influence du théâtre religieux sur les arts plastiques fut un obstacle à la diffusion universelle des justes principes de composition que la Renaissance apportait.

[1] Eglise de Jésus à Murcie. — Le Musée de Valladolid possède des groupes réalistes en bois peint, de caractère analogue, qui remontent au XVIe siècle.

Il nous reste à considérer la situation de l'art italien dans la question qui nous occupe. L'Italie, à l'époque de la Renaissance, a-t-elle produit des retables guignols ? N'a-t-elle pas tout au moins créé des œuvres apparentées, dépourvues de conception artistique de l'espace et répondant plutôt aux conditions du théâtre qu'à celles des arts plastiques ?

Des retables de ce genre ne se trouvent guère que dans la partie septentrionale de l'Italie, notamment dans les hautes vallées des Alpes qui étaient en communication directe avec les pays du Nord (1). Ces retables sont, le plus souvent, des œuvres germaniques, et si certains ont été faits par des artistes autochtones, c'est incontestablement à l'imitation de modèles venus du Nord (2) ; on remarquera même que des artistes, élevés à l'école des maîtres

(1) Par exemple le val d'Ossola et la Valteline.

(2) Un certain nombre de ces retables sont encore en place. L'église San Nazaro à Milan en possède un assez beau qui est exposé sous verre dans un endroit peu éclairé et a été redoré récemment : il représente l'Adoration des Mages ; ce me paraît être une œuvre flamande du commencement du XVIe siècle. A San Zaccaria à Venise, dans la chapelle San Tarasio, on voit un retable gothique de 1443 comprenant des peintures et des sculptures (Planche LVII) : les peintures sont de Giovanni (Alemanni) et d'Antonio da Murano ; les sculptures occupent la partie centrale : au bas est un tabernacle dont la porte montre un Christ au tombeau en haut-relief encadré de demi-figures de prophètes ; au-dessus on voit un groupe de figures se lamentant sur la mort du Christ, et au haut du retable un groupe représentant la Résurrection. Ces deux groupes, et particulièrement le dernier, sont conçus tout à fait comme ceux des retables guignols. Ils sont polychromés et l'exécution en est assez grossière : le caractère des figures est manifestement germanique, ce qui n'a rien d'étonnant à Venise où l'influence allemande sur la sculpture en bois a été des plus marquées au XVe siècle (voyez les stalles des Frari et de Santo Stefano). L'œuvre est intéressante à cause de sa date : elle est antérieure à presque tous les retables trahissant l'influence du théâtre, que nous connaissons. Dans la même chapelle à San Zaccaria se trouvait un sépulcre aujourd'hui perdu.

Les musées étrangers possèdent plus d'un retable venant du Nord de l'Italie : c'est le cas de deux œuvres d'ateliers bruxellois, conservées aujourd'hui à Bruxelles : le fameux



Retable gothique de 1443
(Église San Zaccaria, Venise)

de la Renaissance, se soumirent, quand ils travaillèrent dans ces parties de l'Italie, à ce qui devait être là une habitude du public et acceptèrent les données habituelles des retables guignols, tout en s'efforçant de les modifier suivant les principes qui leur venaient de leur éducation (1).

Dès que nous avançons vers le Sud et que nous atteignons la Toscane et les contrées voisines, les retables dont nous nous occupons disparaissent complètement. Mais à défaut de retables, n'y trouverons-nous pas des œuvres similaires qui pourraient nous révéler l'influence du théâtre, tels que ces groupes de figures libres, taillées en ronde bosse et disposées comme les personnages d'un tableau vivant, dont les Saints Sépulcres, très répandus en France et à l'étranger depuis le milieu du xve siècle, offrent des exemples typiques ? Il existe en effet des ouvrages de ce genre, mais loin d'être distribués uniformément dans toute la péninsule, ils se rencontrent surtout dans quelques centres où ils paraissent avoir constitué une spécialité locale. Le principal de ces centres fut Modène, où deux artistes attachèrent leur nom à cette spécialité : Guido Mazzoni (1450-1518) et son successeur Antonio Begarelli (1498-1565). Le premier fit des groupes polychromes en terre cuite, de grandeur naturelle, si crument réalistes que les auteurs italiens modernes y trouvent quelque chose de « flamand », malgré la véhémence bien italienne des gestes et la violence lyrique avec laquelle la douleur s'y manifeste. Begarelli recueillit la succession de Mazzoni, mais tout en adoptant la donnée générale du genre qui avait fait la fortune de son prédécesseur, il la modifia

retable du Musée des Arts décoratifs fait pour Claude de Villa, seigneur piémontais, et le retable de l'Hôtel de Ville provenant de Saluces (Piémont) et portant les armes de la famille Pensa di Mondari.

(1) C'est le cas de Gaudenzio Ferrari. Voir le retable de l'église de Morbegno (Valteline) qu'il exécuta de 1516 à 1526, en collaboration avec un sculpteur originaire de Pavie : les sculptures mêmes de ce retable ont été faites indubitablement d'après ses dessins, car elles portent tout à fait le caractère de son art. Elles ressemblent à celles des retables guignols, mais les lois de la perspective y sont rigoureusement observées. — Des sculptures de Pietro da Rho (faites vers 1480) dans la cathédrale de Crémone, dont la disposition dans des niches profondes au plancher incliné est exactement celle des retables, montrent aussi une application des méthodes de perspective employées par les peintres dans leurs tableaux.

selon l'esprit de l'art du xvie siècle, donna à ses statues la couleur de la pierre, stylisa ses figures, évita l'imitation littérale de la nature et construisit strictement ses groupes de manière à leur donner une silhouette générale cohérente et, à défaut d'une unité spatiale complète, une certaine unité pittoresque.

Nous ignorons jusqu'à quel point Mazzoni avait fait effort pour compenser par un artifice de ce genre l'absence de liaison spatiale entre ses figures : par suite des déplacements et des remaniements aucun de ses groupes n'a conservé exactement sa disposition primitive. Mais cette disposition ne paraît pas avoir été indiquée d'une façon aussi nette qu'elle l'était par Begarelli.

Mazzoni procède, semble-t-il, de Niccolò dell' Arca, dont un Saint Sépulcre de 1463, conservé à l'église Santa Maria della Vita à Bologne, a tout à fait le même caractère que les Saints Sépulcres de Mazzoni. Ce Niccolò dell' Arca était originaire de Bari, dans le midi de l'Italie. Est-ce de ces contrées qu'il importa ce genre de sculptures et faut-il chercher là les sources premières de son inspiration ?

Les groupes de figures libres n'étaient pas rares à Naples [1], et Guido Mazzoni lui-même y fut appelé à la fin du xve siècle, alors que ses ouvrages à Modène, à Ferrare, à Venise l'avaient déjà rendu célèbre, pour faire dans l'église de Monte Oliveto un Saint Sépulcre que l'on y voit encore, mais dont la disposition originale a été complètement altérée. Le royaume de Naples sous les princes de la maison d'Aragon était plus ouvert aux influences étrangères que n'importe quelle autre partie de la péninsule : dans la peinture napolitaine dominait l'influence flamande, soit directement, soit par l'intermédiaire de l'Espagne. Des sculpteurs du Nord travaillaient à Naples : en 1478 Pietro et Giovanni Alamanni faisaient une Crèche pour une chapelle de l'église San Giovanni a Carbonara ; l'œuvre, en bois peint, comprenait 21 figures de grandeur naturelle, dont trois bergers, deux prophètes et deux

[1] Cf. L. Correra. *Il Presepe a Napoli*, dans *L'Arte*, II, p. 325 (1899).



Niccolò dell' Arca
Saint Sépulcre
(Sta Maria della Vita, Bologne)



Guido Mazzoni
Saint Sépulcre
(San Giovanni Decollato, Modène)

sibylles, — en outre le bœuf et l'âne, douze brebis, deux chiens, quatre arbres. Les animaux et tous les accessoires ont disparu, mais la plupart des figures existent encore : tout en elles est allemand, les types comme la manière dont les draperies sont sculptées.

Faut-il donc accepter la thèse de Courajod (1) et chercher dans le courant d'influence flamande l'origine de l'art de Mazzoni ?

En vérité, l'usage des Crèches était répandu depuis longtemps en Italie, comme nous le verrons bientôt, et des groupes, faits de figures détachées disposées comme les acteurs sur la scène, existaient avant l'époque dont nous parlons. Il ne peut donc être question à propos de Niccolò dell' Arca et de Guido Mazzoni que de l'expansion ou d'un développement nouveau de ce genre d'œuvres. Ce renouveau eut lieu dans la seconde moitié du xv[e] siècle, précisément à l'époque où se multipliaient dans le Nord les retables guignols. Il dérive assurément — tous les auteurs sont enclins à l'admettre — de l'extension rapide et du succès grandissant des représentations sacrées. La diffusion des Saints Sépulcres et des « Pietà », la présence des prophètes et des sibylles dans la Crèche de San Giovanni a Carbonara sont des faits qui s'expliquent le plus aisément par l'influence du théâtre.

Est-ce le théâtre sacré italien qui influa directement sur ce genre d'œuvres ou faut-il admettre une influence du dehors transmise par l'intermédiaire d'ouvrages ou d'ouvriers étrangers ? Il est bien difficile de répondre d'une manière catégorique à cette question : l'hypothèse la plus probable est celle d'un mélange d'influences extérieures et intérieures.

En ce qui concerne Guido Mazzoni, cette hypothèse est presque une certitude : l'influence septentrionale, manifeste dans son œuvre, lui a été transmise surtout par Niccolò dell' Arca qui l'aurait subie soit dans le royaume de Naples, dont il était originaire, soit en France même où Venturi (2) suppose qu'il aurait voyagé dans sa jeunesse. D'autre part, le

(1) *Leçons*, II, 663.

(2) *Storia dell' arte italiana, VI.* Il n'est pas nécessaire de recourir à cette hypothèse et rien ne prouve que Niccolò dell' Arca ait été lui-même prendre en France l'idée de son Saint Sépulcre. Il reste dans le Nord de l'Italie, à Vérone (église Sant' Anastasia), un Saint

contact de Mazzoni avec le théâtre et tout ce qui s'y rapporte est prouvé documentairement : d'après un chroniqueur ancien, il aurait commencé sa carrière en fabriquant des masques, et l'on sait qu'il organisa à Modène en 1476 une représentation des travaux d'Hercule, lors de l'entrée de la duchesse Eléonore d'Aragon, femme d'Hercule Ier d'Este.

En tout cas il est bon de remarquer que ces groupes de figures libres prirent un grand développement dans les parties de l'Italie les plus soumises aux influences étrangères. A Florence ils n'acquirent quelque importance qu'un moment, vers 1500, et encore fut-ce probablement pour des raisons étrangères à l'art, comme nous le verrons.

Dans le Nord de l'Italie, au contraire, ils eurent une telle vogue qu'on en vint à représenter ainsi des foules entières et à se servir d'accessoires réels, d'étoffes, de poils, pour mieux donner au public vulgaire l'illusion de la réalité. L'exemple le plus complet de cette aberration artistique nous est donné par le *Sacro Monte* de Varallo (1) : un moine, à la fin du xve siècle, avait choisi cette colline, à cause, paraît-il, de sa ressemblance avec les sites de Palestine, pour y faire faire une sorte de reproduction des lieux saints : c'était l'une des idées courantes des pèlerins dévots, mais cette fois le projet devait être exécuté dans de vastes proportions. On avait commencé par faire jouer la comédie à la nature, et c'est avec le même esprit que l'on conçut la décoration de la Nouvelle Jérusalem : on édifia une série de chapelles où des groupes, comparables aux cires du Musée Grévin, figurèrent les principaux épisodes de la vie du Christ ; on y associa la peinture en

Sépulcre de la même époque que celui de Niccolò dell' Arca. Il se rapproche beaucoup plus que le sien des Sépulcres français par l'attitude plus calme des figures. L'agitation véhémente, l'extrême violence de l'œuvre de Niccolò dell' Arca sont des traits bien personnels ; tout au plus pourrait-on y découvrir une influence donatellesque.

(1) Cf. Samuel Butler : *Ex voto : an account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo Sesia.* London 1888. C'est un des livres les plus extravagants que je connaisse ; l'auteur manquait d'ailleurs de tout critérium artistique et l'on ne peut jamais se fier à ses appréciations. Le volume renferme un grand nombre de reproductions de groupes ou de fragments de groupes ; l'une d'elles nous montre l'auteur photographié en compagnie d'une figure de terre cuite de grandeur naturelle ; rien n'est plus comique et en même temps plus démonstratif au point de vue qui nous occupe.



J. B. TABAQUET
Montée au Calvaire (fragment)
(Sacro Monte, Varallo)

brossant des fresques en guise de toiles de fond. Gaudenzio Ferrari, un peintre milanais qui avait pourtant étudié Léonard, eut le mauvais goût de concourir à cette entreprise de pieux crétins. Mais l'artiste qui dépassa tous les autres en extravagance venait du Nord : c'était un sculpteur du nom de Jean-Baptiste Tabaquet, originaire de Dinant (Belgique), qui travailla au Sacro Monte à la fin du xvie siècle.

On continua encore à décorer le Sacro Monte au delà de cette époque, on l'imita à Varese et à Orta. Et semblablement à Naples l'usage des Crèches se perpétua et produisit finalement au xviiie siècle ces grands jouets d'enfants, ces décors en bois peint peuplés de poupées aux costumes multicolores, qui font dans nos musées la joie des spectateurs naïfs, mais n'ont plus avec l'art que des rapports lointains.

J'ai dit que l'on faisait des Crèches bien avant le xve siècle. Mais malgré leur origine lointaine, il est possible de rattacher ce genre d'ouvrages au théâtre, si l'on considère ce qui le constitue essentiellement et le différencie des arts plastiques. La scène de la Nativité était déjà représentée plus ou moins réalistement dans le drame liturgique dès le xiie siècle. La Crèche préparée par St François à Greccio, une nuit de Noël, constituait de même une représentation rudimentaire [1] : il n'y manquait ni le bœuf, ni l'âne, témoins muets de la scène, ni les chants de louange, ni même peut-être l'enfant, que l'un des assistants vit ou crut voir et prit pour un être miraculeux. Dès cette époque ce dut être une coutume établie que de figurer ainsi la scène de la Nativité, soit sous forme de tableaux vivants, soit à l'aide d'images sculptées et d'accessoires imitant les objets réels. Et dès le xiiie siècle aussi nous trouvons ces représentations traduites en œuvres stables qui, par leur composition même, par l'absence de conception plastique de l'espace, trahissent leur origine, comme cette Crèche faite par Arnolfo dont il reste des fragments à Santa Maria Maggiore à Rome [2]. Des œuvres du xive siècle,

[1] C'est l'un des épisodes de la vie de St François peints par Giotto à Assise.
[2] Venturi : *Frammenti del Presepe di Arnolfo in Santa Maria Maggiore* (*L'Arte*, VIII, 107 ; 1905). — On pourrait mettre en rapport avec des représentations de la Passion deux groupes en bois (Cathédrales de Tivoli et de Volterra) figurant la Descente de Croix et remontant au xiiie siècle.

telles les statues en bois des rois Mages et de la Vierge conservées à Santo Stefano à Bologne, témoignent de la persistance de la vogue des Crèches. On trouvait à Florence aussi des sculptures de ce genre comme le montrent d'anciens inventaires (1).

Le xve siècle nous a légué un grand nombre de ces groupes libres, les Saints Sépulcres apparaissant alors à côté des Crèches ou groupes de la Nativité. Les artistes italiens se servaient généralement, pour ces sortes de sujets, de la terre cuite, qui se prêtait à l'emploi d'une polychromie plus ou moins réaliste. J'ai dit qu'on trouvait de ces groupes partout en Italie, bien qu'en proportions différentes suivant les contrées. Il en existe encore en Toscane, entre autres à Volterra et à Sienne. Il en existait aussi à Florence où ils paraissent avoir pris quelque importance artistique à la fin du xve siècle, grâce aux della Robbia. Ce furent surtout les membres de la troisième génération de cette famille de sculpteurs, comme Giovanni et fra Ambrogio, qui cultivèrent ce genre. Les tons multiples qu'ils employaient, leur technique même, différente de celle de leurs prédécesseurs qui vernissaient toujours leurs terres, se prêtaient à la production d'effets réalistes. La vogue momentanée des sujets d'inspiration religieuse à Florence sous l'influence de Savonarole paraît avoir contribué aussi à accroître la demande de ces sortes d'ouvrages (2).

Mais si nous considérons l'ensemble de la sculpture florentine du xve siècle et du commencement du xvie siècle, nous reconnaîtrons quelle place minime ils y occupent, et nous serons frappés en revanche de la rigueur avec laquelle tous les grands artistes de Florence s'appliquaient à donner à leurs œuvres, qu'elles fussent en bas-relief ou en ronde bosse, l'unité spatiale

(1) Archives de l'Etat à Florence. Conventi soppressi. Santo Spirito. Cod. 60. Inventaire de 1453 : « Una vergine Maria piccola di legno dorato e una sca Maria Magdalena dorata, tre Magi piccoli dorati. Non si trovano che al tempo di fra Giovanni Spadini rende l'onventario a fra Marcho. » Cette dernière mention montre qu'il s'agissait des restes, alors perdus, d'une œuvre ancienne.

(2) Cf. W. Bode : *Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia.* (*Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen.* VIII, 217 ; 1887.)



Giovanni della Robbia
Pietà
(Musée Kaiser Friedrich, Berlin)

la plus stricte : bas-reliefs, statues libres ou groupes sont toujours conçus de façon à donner l'impression d'un ensemble cohérent, unique, nettement séparé de l'espace environnant, et ne pouvant se confondre en aucune manière avec la réalité ambiante. Et même si nous considérons les meilleurs des groupes de terre cuite dont nous venons de parler, par exemple les « Pietà » de Giovanni della Robbia ([1]), nous constaterons que leurs auteurs se sont efforcés de ne pas enfreindre la loi nécessaire de l'unité spatiale, que ces groupes, composés d'un petit nombre de figures, reliées les unes aux autres par des rapports déterminés, offrent une silhouette précise et qu'il serait toujours aisé de les recomposer si l'on en séparait les parties, — ce qui n'est pas le cas pour les groupes de Mazzoni dont on ne peut que conjecturer la disposition primitive, vu le flottement des pièces entre lesquelles se joue l'espace réel.

Les artistes florentins ne se sont donc pas laissés aller à transporter littéralement en sculpture des tableaux vivants ou à reproduire des figurations de caractère théâtral, comme certains de leurs confrères le firent, même en Italie.

N'avaient-ils donc pas les mêmes exemples sous les yeux ? Les Mystères n'avaient-ils pas autant de vogue chez eux que partout ailleurs ? Nous sommes très bien renseignés sur ce point d'histoire ([2]). Non seulement les Mystères étaient connus à Florence, mais c'est même là qu'ils se développèrent en premier lieu en Italie au xve siècle, c'est là que prit un essor nouveau le théâtre religieux italien. On y excellait à machiner les « feintes » et l'amour des effets brillants de mise en scène allait souvent jusqu'à l'abus des feux d'artifice et des apparitions de météores : ainsi prit un jour feu l'église Santo Spirito. C'est surtout au point de vue de la mécanique que les artistes florentins paraissent s'être intéressés aux Mystères. Ceux dont la tradition fait les inventeurs de la machinerie de ces représentations étaient des artistes réputés comme ingénieurs : Brunelleschi et La Cecca. Quant à la fabrication courante de ces sortes de décorations, elle aurait été confiée, d'après le

([1]) Musée de Berlin, Musée de South Kensington à Londres, etc.
([2]) Cf. d'Ancona : *Le Origini del Teatro italiano.*

témoignage de quelques anciens documents, à des artistes tout à fait secondaires : nous avons conservé le nom de deux peintres qui avaient la spécialité de fabriquer les « édifices » ou chars portatifs servant aux représentations lors des fêtes de la Saint Jean, grâce aux condamnations qu'ils subirent pour délit de pédérastie [1] : ils sont tout à fait inconnus à la postérité.

Mais ce n'est pas seulement par l'influence des Mystères que les sculpteurs florentins pouvaient être induits à créer des œuvres empruntant leurs éléments tels quels à la réalité et dépourvues de conception plastique de l'espace : dans presque toutes les églises on trouvait des Crèches pareilles à celles qu'on y trouve encore maintenant, devant lesquelles les bonnes âmes s'attendrissaient plus que devant les tableaux et les bas-reliefs, d'une réalité moins matérielle. Il y a plus : Florence était renommée pour ses figures de cire. Un bon bourgeois florentin de la seconde moitié du xve siècle, faisant l'éloge de sa ville, affirme qu'il n'y a pas une ville au monde qui puisse se vanter d'avoir des maîtres aussi excellents dans l'art de modeler les figures de cire [2]. L'église de l'Annunziata était pleine de ces ex-voto : il y avait là des figures de grandeur naturelle faites de cire peinte, munies de barbes et de chevelures, vêtues de toiles imprégnées de cire ; certaines étaient même à cheval et l'on avait dû construire des estrades pour les placer, car elles étaient suspendues par des cordes au plafond et elles menaçaient la sécurité des fidèles. A côté de ces grandes statues, que seuls des personnages considérables étaient autorisés à se faire faire, on en voyait de plus petites et une

(1) *Deliberazioni degli ufficiali di notte e monasteri dal 1465 al 1469.* — 21 juin 1469. « Lazerus Niccolai Taliani scarpellatore apud sanctam Mariam Maiorem ferens farsitum ad franciosam et pingit et facit hedifitia... »

« Il Mea pictor qui facit nugolas qui se reparat in apotheca del Grasso dipintore a Sancto Giovanni di Firenze et Pippi pictoris... »

Ces « édifices » appelés aussi « nugole » (nuages) étaient les chars qui figuraient dans les cortèges de la Saint Jean et sur lesquels on jouait les drames religieux.

Giuliano da Maiano, qui était patron-menuisier, fit dans sa jeunesse, en 1461, des « édifices » pour la fête de la Saint Jean, avec l'aide de Neri di Bicci, un peintre médiocre. *(Libro di ricordi di Neri di Bicci*, f° 69.)

(2) Chronique de Benedetto Dei ; extraits publiés par Pagnini. *Della Decima*. Lucca, 1765, Vol. II.

foule d'autres objets en cire tels qu'animaux, navires, maisons, châteaux (1). La famille des Benintendi s'était fait une spécialité de ces sortes de travaux et Verrocchio passe pour avoir aidé de ses conseils Orsino Benintendi (2).

Si nous ignorions l'existence de ces ouvrages perdus (3), nous ne pourrions la deviner à travers les monuments de la sculpture florentine ; et maintenant même, ce n'est que dans des œuvres exceptionnelles, comme le Niccolò da Uzzano de Donatello, ou dans certains masques et stucs polychromés qu'il nous est loisible d'en reconnaître l'influence.

Exposés autant et plus que les artistes des autres contrées aux tentations d'un réalisme mal compris spoliant l'œuvre d'art de ses caractères essentiels, les artistes florentins ne s'y laissèrent pas aller et ne manquèrent jamais de faire subir aux impressions reçues de la nature ce travail d'interprétation et d'élaboration intelligentes sans lequel il n'est pas d'art viable. Et nous touchons ici au secret de l'influence souveraine que la Renaissance italienne, dont le foyer principal fut Florence, exerça au xvie siècle sur toute l'Europe.

Les grands artistes italiens avaient l'avantage d'unir la réflexion, l'esprit spéculatif à l'instinct créateur : l'instinct créateur, abandonné à lui-même,

(1) Sur les ex-voto en cire, voir Warburg, *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum*. I., p. 29-32.

Voici la rubrique des statuts de 1349 de la corporation des médecins et droguistes qui concerne les fabricants de figures de cire. Archives de l'Etat à Florence. Arti. Medici e Speziali. Cod. 2. Rubr. 51. « *Di punire chi farà imagine gittata in forma.* — Comandiamo che niuno di quest'arte ardisca e presuma fare o far fare alcuna imagina gittata in forma, ma sola esse colle proprie mani senza alcuna gittatura in forma fare, e questo s'intenda in figura d'uomo o di donna o di qualunche animale o cose nelle quali gli uomini e persone si votano per diversi e varii modi, e esse vendere per giusto prezzo. E ciascuno vendente e volente vendere immagine sia tenuto esse suggellare del suo suggello e dare la copia al camerlingo della detta arte... salvo che chi si votasse di porre in alcuno luogo alcuna nave, galea, casa, castello, o alcuno edificio che sanza legnio non si potesse fare, che colui che l'arà facta o arà auto a fare possa in esso o in essa mettere legnio, avuta prima la licentia da consoli di quest arte o dalla maggior parte di loro... »

(2) Vasari : *Vite*, III, 373.

(3) La célèbre tête de cire du Musée de Lille paraît être l'un de ces ex-voto : c'est une œuvre tout à fait impersonnelle, faite à l'aide du masque moulé sur la figure vivante ou morte ; ce qui la rend séduisante, c'est le charme du modèle et le soin donné à l'achèvement du travail.

peut entraîner l'artiste à de singulières méprises : il doit être guidé non seulement par une connaissance profonde de la technique proprement dite, mais encore par une compréhension raisonnée des caractères essentiels et du rôle des différents arts. En d'autres termes, de deux artistes également bien doués le plus conscient produira l'œuvre la plus accomplie, la plus viable : il fera l'emploi le plus efficace de ses forces et parviendra à réaliser ses idées le plus complètement possible. La supériorité des Florentins fut d'être les artistes les plus conscients de leur temps : durant tout le xve siècle, ils poursuivirent de génération en génération un but unique, qui leur devenait de plus en plus distinct à mesure qu'ils avançaient ; unissant sans cesse la théorie à la pratique, ils étudièrent toutes les conditions de leur art, ses possibilités, ses ressources, et s'efforcèrent de réaliser de plus en plus complètement leur idéal en perfectionnant méthodiquement la technique. La découverte de l'art antique fut pour beaucoup dans la détermination de cet idéal : mais elle ne détourna nullement les artistes italiens de leurs tendances naturelles ; on peut même dire qu'elle ne fit que leur révéler une partie d'eux-mêmes, et ils mêlèrent à la mesure et à l'eurythmie de l'art antique les qualités expressives qui s'étaient développées à la fin du moyen âge.

C'est un fait bien caractéristique que, des grands génies de la Renaissance, le premier qui ait réalisé la synthèse des éléments accumulés par le travail ininterrompu des artistes du xve siècle, Léonard de Vinci, ait été à la fois un savant et un artiste, et qu'en lui le savant et l'artiste se soient pénétrés et confondus au point de former une personnalité unique et parfaitement harmonieuse, type exceptionnel de l'union de deux tendances qui de notre temps sont rarement associées, mais qui coexistaient en des proportions variables chez tous les grands maîtres italiens.

De cette union si féconde résultent cette puissance contenue, cette sobriété alliée à cette richesse qui font de l'art italien de la Renaissance une source de jouissance éternelle pour le cœur et pour l'esprit.

NOTE COMPLÉMENTAIRE

(*Cf. page 5.*)

Pendant l'impression de ce volume, le *Burlington Magazine* a publié dans son numéro du mois de décembre 1910 un article de Sir Martin Conway intitulé *Giovannino de' Grassi et les Fréres de Limbourg*. L'auteur rapproche du groupe central de la miniature des «Très riches Heures du duc de Berry», figurant une chasse au sanglier dans le bois de Vincennes, une page d'un livre de dessins de la Bibliothèque municipale de Bergame, attribué à Giovannino de' Grassi, peintre et sculpteur lombard, qui travailla à la Cathédrale de Milan à la fin du XIVe siècle et mourut en 1398. Cette page porte un dessin au trait, représentant des chiens déchirant un sanglier, où l'on retrouve exactement le groupe central de la miniature, à l'exception des valets de chasse et du dernier chien à gauche.

L'auteur, tout en avouant qu'il a examiné le livre en question pendant une dizaine de minutes seulement, n'hésite pas à induire de là qu'un des frères de Limbourg avait été l'élève de Giovannino de' Grassi et qu'il utilisa dans le calendrier des «Très riches Heures» un dessin de son maître.

Ainsi les frères de Limbourg auraient emprunté à l'art italien du XIVe siècle non seulement des combinaisons de couleur, des groupes de figures et la composition générale de certaines scènes, mais même des motifs que l'on a considérés jusqu'ici comme dérivant d'une étude directe de la nature.

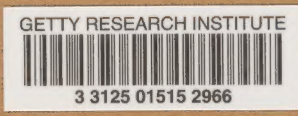
Avant d'adopter une conclusion aussi inattendue, l'auteur aurait dû se livrer à une enquête plus sérieuse et examiner à fond ce livre de dessins. Pietro Toesca qui l'a étudié et en a donné une analyse sommaire (1) nous dit qu'il est composé de feuillets de parchemin de formats différents, qui furent réunis au milieu du XVIe siècle : l'un des feuillets porte en caractères gothiques l'inscription «Johininus de Grassis designavit», qui paraît dater de la fin du XIVe siècle. D'autres feuillets ont, de la même écriture, des légendes explicatives qui pourraient tout aussi bien provenir du premier possesseur des dessins que de l'artiste. Toesca dit simplement que tous les dessins paraissent être de la même main, bien qu'il y constate certaines différences de style. Nous savons, d'autre part, qu'à cette époque, où l'on était sous ce rapport plus économe qu'aujourd'hui, il arrivait fréquemment qu'on employât des pages restées en partie blanches ou qu'on les surchargeât, de telle sorte que nous trouvons parfois sur une même feuille des dessins d'époques et de mains différentes.

Si nous considérons de plus que le dessin attribué à Giovannino de' Grassi est, malgré l'identité des contours, beaucoup plus superficiel et de moindre qualité que la miniature, et que les dessins d'animaux au repos reproduits dans l'étude de Toesca, d'après d'autres feuillets du livre, ne sont pas de nature à nous prouver que leur auteur ait été capable de rendre avec succès un groupe d'animaux en plein mouvement, nous serons amenés à nous demander si la relation existant entre le dessin et la miniature est bien celle qu'admet M. Conway, et nous nous contenterons de prendre note du rapprochement intéressant qu'il a fait, en attendant qu'un examen plus approfondi de la question nous fournisse les éléments d'une solution définitive.

(1) *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi*, dans *L'Arte*, VIII, 321 (1903).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01515 2966